MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR ORADEA

B I H A R E A

Culegere de studii și materiale de etnografie și artă

2016

MUZEUL ŢĂRII CRIŞURILOR

BIHAREA

Orice corespondenţă se va adresa /Toute correspondance sera envoyée / Please sens any mail too the following address/ Richtn Sie bitte jedwelche Korespondez an die Adresse

MUZEUL ŢĂRII CRIŞURILOR,
410464 ORADEA
Bld. Dacia nr. 1-3
ROMÂNIA
Tel/Fax: 0259479918
Email: contact@mtariicrisurilor.ro

ISSN 1013-4166

Procesare computerizată: Simona CURA
Traducere rezumate: Amalia MOLDOVAN (franceză); Simona ŞTEF (engleză); Maria Flavia CIOCOTIŞAN (engleză)

MUZEUL ŢĂRII CRIŞURILOR

BIHAREA

Culegere de studii,
materiale de etnografie şi artă

XLIII
2016

Editura Muzeului Ţării Crişurilor
ORADEA, 2016

CUPRINS • SOMMAIRE • CONTENTS • INHALT

ETNOGRAFIE

A R T Ă

MUZEOGRAFIE

TRADUCERI

RECENZII

PATRIMONIU

RITUAL, OBICEI, DATINĂ - CONCEPTE ALE ETNOLOGIEI ȘI FOLCLORISTICII

MARIA FLAVIA CIOCOTIŞAN*

RITUAL, CUSTOM, TRADITION- CONCEPTS OF ETHNOLOGY AND FOLKLORE

In the world of the traditional romanian village, the calendaristic rituals and the family ones have an important place, because man's entire life, spiritual and material is related to the sacred time, to man's time in a relation which lasts over time, with his fellows and with the moral and religious values of the community where he lives in, with the cosmic space and with God. The mythical personifications have been determined by the magic-religious thinking anchored between the sacred and the profane. In the romanian folklore, these rituals have been mentained up to our days with wide forms of manifestations, in which the old rituals are bound with ceremonial acts and with spectacular manifestations. They represent true popular holidays, with songs, dance, poetry and even theatre. To all these holidays also contribute elements from all folkloric domains such as: plastic arts, popular costume, songs and different ceremonial objects.

In this area we place our study.

Key words: ritual, ceremonial, custom, sacred time, profane time.

În cultura tradițională ritualurile calendaristice şi cele de familie ocupă un loc important pentru că întreaga viață a omului, munca și ocupațiile pe care le are în timpul anului, relațiile cu semenii și valorile spirituale ale colectivităţii, întruchipările mitologice sunt determinate de gândirea magico-religioasă şi erau legate și *timpul sacru* și *cel profan*, cum ar spune Mircea Eliade. În folclorul românesc, aceste ritualuri s-au păstrat până în zilele noastre cu forme de desfășurare destul de ample, în care riturile vechi se împletesc cu acte ceremoniale şi cu manifestări spectaculare. Ele reprezintă adevărate sărbători populare, cu cântec, dans, poezie și chiar cu teatru. La aceste sărbători contribuie elemente din diverse domeniile folclorice cum ar fi: artele plastice, portul popular, cântecul și descântecul, jocul, dar și diferite obiecte ca recuzită ritualică ceremonială[1].

---

*Muzeul Țării Crişurilor, etnografie@mtariicrisurilor.ro

[1] M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Colecția Excellens Univers, ediție revăzută, postfață de R. Zane, Editura Univers, București., 1999, cap. *Sistemul obiceiurilor*, p. 33.

În limba română existau doi termeni care au denumit același lucru: *obicei* și *datină*, cuvinte considerate sinonime de *Dicționarul limbii române contemporane*. Cuvântul *datină* este termenul general popular pentru tot ceea ce se practică respectând anumite reguli existente din trecut; are un sens oarecum arhaic în limba literară, în timp ce *obicei* este folosit frecvent în limba populară, dar şi cea literară și a devenit un termen „tehnic" în limbajul de specialitate. *Ceremonialul* este acea parte a unei manifestări cutumiare alcătuită dintr-o succesiune organizată de acte rituale solemne, în primul rând cu conotații de bunăcuviință. *Ritualul* e un termen pur tehnic înlocuind mai nou obiceiul în literatura nouă de specialitate. În structura sa apar și elemente mitologice, care se așază deci la nivelul sacrului, în sensul credințelor vechi ale mediilor folclorice, alături de aspecte de natură socio-culturală[2].

În comunitățile tradiționale ritualul era o ,,manifestare folclorică moștenită", pe care o anumită colectivitate o repeta, în mod regulat, cu aceeași ocazie, considerând-o potrivită și obligatorie. În general, ritualurile sunt transmise prin tradiție. Ele au suferit continue procese de adaptare la noi contexte socio- culturale și aceasta le-a asigurat continuitatea. Ritualurile tradiționale au avut un rol important în trecut, în formarea unei colectivități, dar și la păstrarea formelor tradiționale de viață[3].

Dorind să facă o analiză a ritualurilor pentru a putea defini termenul, folcloristul francez Arnold Van Gennep este de părere că aceste credințe populare au avut un rol important în viața obiceiurilor, în comportamentul general al oamenilor, întrucât colectivitățile arhaice s-au situat pe o treaptă mai înapoiată a dezvoltării sociale. Pentru că ritualurile sunt sincretice nu doar prin mijloacele de realizare ci și prin ideologie și polifuncționalitate, era de multe ori dificil de diferențiat în rituri, elementele primitive cum sunt credințele superstițioase de cunoștințele empirice. Aceasta pentru că în toate ritualurile tradiționale, alături de elementele care ne duc spre practica primitivă a muncii, spre conștiința materialistă spontană a oamenilor, găsim multe elemente care conduc la concepțiile mai vechi despre lume, la reprezentările mitologice precreștine, necreștine sau creștine la diferite ideologii cu care s-a confurntat societatea tradițională de-a lungul timpului[4]. Ritualul are un caracter colectiv și general. Exista tendința, la colectivitățile tradiționale, de a păstra ritualurile, fiind stăpânite de aceea „ forță a păstrării" despre care ne vorbește și teoreticianul german al riturilor şi credinţelor, folcloristul Paul

[2] *Ibidem* p. 34.
[3] *Ibidem* p. 34.
[4] Arnol Van Gennep *Manuel de folklore francais contemporain*, Vol I, Paris, 1943, p. 79.

Sartori[5]. Această forță a făcut ca anumite practici ritual – magice să se păstreze chiar și după ce și-au pierdut sau schimbat sensul, păstrarea acestora fiind, în anumite momente, un mod de apărare identitară a colectivităților populare de influențe străine. Spre exemplu, la nunți și înmormântări nu participa întreg satul, dar obiceiurile de peste an aveau un caracter mai general, în satele unde se respecta tradiția folclorică. Acolo unde se păstrau tradițiile, colindau doar copiii sau ceata de feciori, deci doar ei participau, în mod activ la practicarea ritualului. Cu toate acestea într-un sens mai larg, tot satul participa, într-un fel sau altul, la desfășurarea colindatului, toate casele erau obligate să primească colindătorii: cei care nu ii primeau erau batjocoriți; colectivitatea avea, în acest caz, alte proporții și alt caracter decât la ritualurile de nuntă sau de înmormântare unde se implicau grupările de vârstă, vecinătatea şi/sau neamul.

În funcție de natura ritualului, de împrejurări, colectivitatea tradițională îl practica în ansamblul ei, individual sau în grup. Ea credea, însă, în forţa obiceiului și îl respecta. Când ritualul, după natura sa, trebuia general practicat, fiecare membru al colectivității încerca să respecte tradiția, îndeplinindu-l. Sub acest aspect, al tradiției, credința în necesitatea practicării stătea la baza ritualului colindatului, în satele cu viață tradițională, tot în aceste credinţe rezidă puterea obiceiului. Omul acționa potrivit datinei, respecta rigorile tradiționale și buna – cuviință moștenită de la strămoși, altfel risca să se excludă singur din colectivitate. Obiceiul trebuia îndeplinit corect adică potrivit rânduielii îndătinate. În cazul ritualurilor, acestea trebuiau îndeplinite cu rigoare pentru a nu își pierde eficacitatea. Respectul pentru tradiție și preocuparea pentru formele de manifestare ale practicilor rituale au făcut ca oamenii cu aptitudini și interes să se specializeze în anumite roluri ale vieţii folclorice.

Obiceiurile, ceremoniile și ritualurile oglindesc, ca orice fenomene folclorice, viziunea despre lume a oamenilor și contextul socio- cultural în care trăiau. De aici, odată cu dezvoltarea societății, datorită schimbărilor socio – culturale se schimbă și rolul și locul ritualurilor în societate. Schimbările de funcție au dus la schimbări de structură dar și de desfășurare a întregului sau doar a unor secvențe ale ritualurilor[6].

Aproape toate ritualurile tradiționale foloseau, pentru a se realiza şi manifesta public un complex de elemente care apar în combinații diferite. În timp, aceste elemente au format vocabularul riturilor sau ritualurilor, al ceremoniilor sau obiceiurilor. Fiind acte de comunicare, rituale și ceremoniale, era normal ca practicile ritual-magice să se realizeze prin acțiuni sau obiecte

[5] P. Sartori, *Sitte und Brauch*,Leipzig, 1910, Apud. M. Pop, *op. cit*. p. 35.
[6] M. Pop*, op. cit*, p. 36.

cu valoare simbolică, organizate, de obicei, în opoziții binare, în care un termen reprezintă simbolul pozitiv iar celălalt simbolul negativ. De exemplu: apa și focul, Soarele și Luna lupta și victoria. Dar, pentru că sunt elemente de vocabular ritologic, sensul acestor simboluri, ca și cel al opoziției lor, nu era în toate reprezentările la fel. Adesea, simbolurile erau ambivalente uneori chiar polivalente. Astfel, pentru a-şi putea dezvălui sensul lor în rituri sau ceremonii se apelează, la conotațiile contextuale, care de cele mai multe ori sunt semnificative. Împreună cu gesturile şi actele, alcătuiau structura de bază a obiceiurilor. Dar în acestă structură intrau și textele orale recitate sau cântate, orațiile, urăturile, strigăturile și cântecele rituale sau ceremoniale. Pe această cale, ele marcau, momente sau aspecte importante ale ritualurilor sau ceremonialurilorcolindatului, prin acestea practicile de colindat vorbeau direct despre aspecte a căror semnificație forma sensul obiceiurilor, descriau ritualul sau, în mod alegoric, prezentau unele situații în procesul de comunicare dintre participanții la ritualul respectiv.

Deși tradițiile românești aveau, în mare, o structură unitară pe întreg teritoriul nostru folcloric, în viața tradiţională, fiecare zonă, fiecare localitate avea moduri proprii de a se exprima în plan ritual. Obiceiurile specifice anumitor locuri aveau forme deosebite de realizare, oferind astfel posibilitatea de a deosebi prin aceasta oamenii care practicau și păstrau odinioară formele acestei culturi. Denumiri precum „țărani”, „munteni, „mocani” şi „ungureni” nu ilustrau doar locul de origine, ci se refereau la deprinderile ceremoniale ale oamenilor respectivi.[7] În general cel care era nou venit în comunitate trebuia să își însușească obiceiurile locale pentru a nu fi considerat străini (în colectivitățile tradiționale individul reprezenta întreaga colectivitate).

Originea ritualurilor întâlnite în cadrul folclorului european este destul de diferită ca loc și ca timp. Etnologul german Paul Sartori credea că nu vom putea cunoaște niciodată cu certitudine originea tuturor obiceiurilor, realitatea fiind prea complexă și documentele din trecut prea puţine pentru a ne clarifica situația[8]. După cum s-a putut observa, originea istorică a unor ritualuri nu poate fi dedusă din practicile apărute în procesul muncii. În schimb, originea altor practici cutumiare poate fi pusă în legătură cu rituri bazate pe credințe și mituri străvechi; altele s-au păstrat, călătorind, până în zilele noastre sub formă de joc sau de petrecere, putându-se naște chiar în țara noastră.

Multe dintre ritualurile tradiționale sau dintre elementele de structurale ale acestora pot avea originea în cultura traco-dacă. Altele, cele mai numeroase

[7] *Ibidem*, p. 39.
[8] *Ibidem*, p. 38.

sunt evidente moșteniri romane. Pe altele le-am împrumutat probabil, de la alte popoare din antichitate, în special din zona de răsărit a Mării Mediterane. Biserica a introdus și ea mai multe practici rituale și a contribuit la schimbarea formelor și sensului obiceiurilor mai vechi. Poporul român a împrumutat obiceiuri și de la naționalitățile conlocuitoare dar și de la cele cu care a intrat în contact în decursul timpului.

Pentru a cunoaște ritualurile calendaristice şi cele de familie cât mai amănunțit, trebuie să cunoaştem locul și condițiile în care apar şi se manifestă, să cercetăm, concret și cât mai atent, fiecare practică rituală și apoi să o raportăm la cele similare din alte zone, dar și la întreaga categorie de fapte din care face parte folclorul românesc, precum și cel al altor popoare.

În structura generală a ritualurilor tradiţionale româneşti, în care fiecare ritual marchează un moment necotidian al vieţii, un moment important, un început sau un sfârşit, o trecere de la o stare la alta, entitățile se împletesc în aşa fel între ele, încât vechea separare a ritualurilor calendaristice de cele ale vieţii de familie, deşi marcată prin multe trăsături formale, se justifică doar parţial, fiind redusă, prin caracterul polisemic al fiecărei practici rituale ca semn. În trecut, oamenii societăţii tradiţionale aveau o viziune globală asupra lumii şi a vieţii, a cosmosului și a dumnezeirii, fiecare ritual având valenţe multiple, cu rolul de a întări în om credința[9] în păstrarea *bunei rânduieli* a vieţii sociale, ca o unitate.

[9] *Ibidem,* p. 41.

SIMBOL ȘI PREVIZIUNE ÎN OBICEIURILE DE IARNĂ DIN ȚARA CRIȘURILOR

SIMONA BALA*

SYMBOL AND FORECAST WITHIN THE WINTER CUSTOMS IN TARA CRISURILOR (BIHOR COUNTY)

Talking about the romanian forecast customs in Țara Crișurilor, taking in considerence the state border and for a better understanding, we have divided them in two categories, namely: the rituals which refer to the weather forecast and the rituals dealing with finding a mate, accomplishing one's destiny.

Through the old calendars they used to determine the rain forecast for the new year, very important for agriculture, as it was the most important for producing the food. Many beliefs refer to some activities which were forbidden in some days, so that bad weather would be prevented. Weather in some moments such as Christmas, New Year, Boboteaza, Dragobete, the months of the year (February, May), the animals' behaviour (crows, fish, ants and other) and some weather phenomena gave people the possibility to forecast weather.

The cycle of winter holidays was the right moment for weather forecast related to the agriculture works and for those which involved finding one's mate, which was practiced individualy or collective in the evening before Bobotează through the custom named Vergel. About this we speak widely, pinpointig the ritual differences about which we have information.

Key words: winter holidays, forecast, agriculture works, destiny, villages in Țara Crișurilor.

Cu prilejul zilelor de început şi cel mai mult la sărbătorile de iarnă se alcătuiau calendarele băbeşti pentru pronosticarea vremii în lunile ce urmau, deoarece acestea aveau adânci semnificaţii economice. Se demonstrează, o dată în plus, grija oamenilor pentru bunul mers al muncilor lor şi pentru rezultatul lor.

Prin aceste calendare bătrâneşti se determina regimul pluviometric al viitorului an, esenţial pentru agricultură, sursa cea mai importantă de procurare a hranei. Calendarul de ceapă pe care-l făceau femeile este răspândit în tot spaţiul românesc, folosindu-se şi pe plaiurile bihorene pentru determinarea, aşa cum am precizat, a mersului vremii şi al ploilor, mai cu seamă[1]. În perioadele secetoase

* Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, etnografie@mtariicrisurilor.ro

[1] Dumitru Colţea, *Schiţa monografică a satului Petid, întocmită la a 600-a aniversare*, manuscris, Petid, 1974, p. 15; idem, *Contribuţii la monografia etnografică a satului Cărăsău*, în *Biharia*, VI, 1978, Oradea, 1979, p. 201; Arhiva Institutului de Folclor, Cluj Napoca, 011378 - Dijir, j. Bihor, inf. Nistor Maria, n.1900, Dijir, căsătorită în Dijir, nr.40, culg. Maria

ploaia era invocată prin practici ce ţin de gândirea magică, fiind folosite legile magiei prin analogie şi contagiune, conform credinţei că persoanele cele mai potrivite pentru a săvârşi astfel de acte sunt femeile gravide, care pot transmite starea lor *binecuvântată* ogoarelor[2]. Dar, cum nimic din ce e prea mult nu e bine, tot aşa ploaia putea deveni periculoasă pentru culturi, ce puteau fi compromise de grindină şi trăsnete; de aceea au supravieţuit până în zilele noastre credinţele că anumite acţiuni, devenite acte magice, le-ar putea stăvili[3]. O seamă de credinţe se referă la anumite activităţi interzise în unele zile, pentru a nu atrage asemenea fenomene meteorologice[4]. Vremea din anumite momente, sărbători (Crăciun, Anul Nou, Bobotează, Dragobete[5]), lunile anului (februarie, mai[6]), comportamentul vieţuitoarelor (ciori, greieri, cărăbuşi, peşti, furnici[7]) şi anumite fenomene meteorologice[8] ofereau ocazia de pronosticare a vremii.

Prin toate acestea se demonstrează, o dată în plus, cât de legat era omul de efortul muncii sale şi, totodată, milenara vieţuire a românilor pe aceste meleaguri, argumentată prin tradiţionalele şi principalele sale ocupaţii: agricultura şi creşterea animalelor.

Colinda este asociată în mod nemijlocit de perioada sărbătorilor de iarnă, astfel cântatul colindelor în afara perioadei specifice, consacrate ar

Bocşe, 1973: "La Crăciun femeile tăiau felii ceapa şi luau 12 «cămeşi». Le numeau pe cele 12 zile de la Crăciun până la Bobotează, iar fiecare zi corespundea unei luni a anului. Se punea sare în coji. Dacă se umezea – prevesteau ploi şi invers".

[2] S.Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Ed. Fundaţiei Culturale Române, vol. I-II, Bucureşti, 1994, vol. II, p. 328-344; Maria Bocşe, *Grâul-finalitate şi simbol în obiceiurile cu caracter agrar din valea Barcăului (Bihor)*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, IX, Cluj, 1977, p. 267-268; Arhiva Institutului de Folclor, Cluj Napoca, 011082: Marginea, j. Bihor, inf. Strava Aurel, n.1921, nr.78; culg. E. Petruţiu, 6 iulie 1973: "«Cân' nu ploua, femei bătrâne ca şi cele însărcinate, mergeau la râu de să'rugau lu'Dumnézo să dăie plo,ie. Ele duceau şi cărţi dé rugăciuni dé să rugau». Participau şi alte femei din sat, care asistau".

[3] Gheorghe Pavelescu, *Cercetări folklorice în sudul judeţului Bihor*, în *Anuarul Arhivei de Folklor*, VII, Sibiu, 1945, p. 108; Maria Bocşe, Grâul …, p. 268; Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 257; Ion Ghinoiu (coordonator general), *Sărbători şi obiceiuri. Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român*, vol. II, *Banat, Crişana, Maramureş*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 2002, p. 229-231, 246; Valer Butură, *Cultura spirituală românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1992, p. 146-153, 202-203, 364; Ioan Măşcaş, *Monografia satului Borşa*, judeţul Bihori, anul 1983, manuscris, p. 221

[4] Maria Bocşe, *Grâul ...,* p. 268; Idem, *Alimentaţia cu pâine şi tipologia cuptoarelor în aşezările din bazinul superior al Crişului Negru*, în *Contribuţii la cunoaşterea etnografiei din Ţara Crişurilor*, Oradea, 1971, p. 84; Ioan Măşcaş, op. cit., p. 221

[5] Ioan Măşcaş, *op. cit*., p.224-225

[6] *Ibidem*

[7] *Ibidem*

[8] *Ibidem*

atrage tăciune în grâne, iar pe corpul omenesc, bube[9].

Efectele binefăctoare ale colindatului sunt generalizate în tot spațiul românesc și se răsfrânge atât asupra viitoarelor recolte agricole, cât și asupra sănătății și belșugului oamenilor și a animalelor lor. Caracterul puternic de agent apotropaic al colindei persistă și azi, astfel că oricât de modernă este locuința urbană sau rurală, seara de Ajun este consacrată primirii colindătrilor, chiar dacă minunatele cete de feciori azi sunt rarităţi, rolurile de agent, de purtători ai norocului, al binelui, al sănătăţii sunt preluate de cetele de copii colindători. Persoana asupra căreia se va resfrânge favorabilul trebuie să respecte setul de cerinţe specifice rolului său[10], şi anume să îşi asume rolul său de gazdă şi să se pregătească în vederea primirii colindătorilor. Relaţia colindător-gazdă se păstrează şi azi în formele vechi, cunoscute, specifice spiritualităţii româneşti, cu toate că uliţa satului este transpusă acum pe verticală, casele fiind înlocuite de apartamente, dar semnele codate de aşteptare şi de bună primire sunt aceleaşi uşă-poarta deschisă şi beculeţe-lampă aprinsă.

Rolul gazdei este compus din mai multe aspecte, de la pregătirea casei în vederea marelui praznic al Naşterii Domnului, la primirea colindătorilor, finalizându-se cu răsplătirea cu daruri a colindătorilor. „La colindat, natura darurilor este corelată de belşugul şi bogăţia roadelor, existând credinţa că numai anumite daruri constituie echivalentul urărilor, cele care sunt un prinos din produsele anului ce a trecut şi un semn de belşug pentru anul care urmează. Cum copii sunt cei ce inaugurează colindatul, darurile oferite lor sunt primele ofrande de grâne şi fructe”[11].

Pregătirea colacilor constituia şi constituie o obligaţie pentru fiecare gospodină, chiar dacă azi multe gospodine îi cumpără, prezenţa lor în gospodării denotă supravieţuirea puternicului caracter augural al Crăciunului şi caracterul agrar al societăţii româneşti.

Darurile copiiilor colindători sunt şi azi, în principal, din sfera alimentară şi se compun din colăcei, nuci, mere, pere, prăjituri (care înlocuiesc cozonacii) şi dulciuri, dar şi bani. Aceste noi daruri intră în setul modernizat de cerinţe al obligaţiilor bivalente gazdă - colindător pe care fiecare dintre aceştia trebuie să le respecte, pentru a duce până la capăt rolul asumat, de a primi favorabilul, norocul şi sănătatea şi respectiv de a purta, de a mijloci favorabilul.

Primirea acestuia era şi încă mai este urmărit cu un interes deosebit în

[9] Monica Brătulescu, *Colinda românească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981, p. 21
[10] Germina Comanici, *Cercul vieţii. Roluri şi performanţă în obiceiurile populare*, Ed. Paideia, 2001, p. 176
[11] *Ibidem*

casele cu fete de măritat, în care cetele de feciori colindători poposeau timp mai îndelungat. Trecerea la statutul de fată de măritat sau fecior, pe lângă condiţiile de dezvoltare biologică pe care o presupune, implică intrarea într-o perioadă de criză, din care tinerii trebnuie să iasă cât mai curând, intrând în rândul oamenilor, respectiv al muierilor, adică a persoanelor căsătorite, ştiut fiind că om e doar bărbatul însurat.

Astfel, căsătoria, fiind o etapă importantă şi obligatorie pentru fiecare individ al comunităţii, acapara gândurile şi preocupările tinerelor intrate în categoria fetelor de măritat. La realizarea viitoarei căsătorii îşi dădeau concursul şi membrii colectivităţii pentru înscrierea fiecărui individ în normele fireşti de comportare ale satului tradiţional. Nu întâmplător împlinirea acestui deziderat era urată prin *colinda de fată*, ce ilustra alegoric viitorul fericit al acesteia. Colinda de fată exprimă ideea că nunta reprezintă realizarea firească a unei rânduieli tradiţionale, având astfel puternice valenţe de fertilitate, fecunditate şi de propiţiere. Prin urmare, fetei colindate i se urează să treacă cu bine acest prag. În trecut, cum nunţile aveau loc imediat după Bobotează, urarea de a se căsători devine cu atât mai firească şi potrivită[12]. Numeroasele imagini metaforice, comune colindelor de fete şi oraţiilor de nuntă, întăresc afirmaţia apropierii în timp a celor două momente din viaţa fetei, Crăciunul – cu urarea de a se mărita – şi perioada câşlegilor, când urarea se putea transforma în realitate. În unele locuri, casele cu fete de mărit erau colindate îndeosebi, demonstrându-se astfel, că şi pe feciori îi preocupa alegerea viitoarei neveste[13].

Ciclul sărbătorilor de iarnă era cel mai potrivit moment pentru realizarea previziunilor meteorologice legate de muncile agricole. Dar, perioada aceasta era favorabilă şi altor pronosticuri, cum ar fi cele de aflarea ursitei, care se practica și se mai practică în ajunul Bobotezei, individual sau colectiv, prin obiceiul Vergelului. Obiceiul numit *Vergelul* sau *Vergelat*, păstrat viu până în zilele noastre, oferea tinerilor un alt prilej de întâlnire. A fost descris şi comentat începând cu Dimitrie Cantemir[14], continuând cu Simion Florea Marian[15], Traian Mârza[16], Gheorghe Petrescu[17], Ion Bradu[18], Aneta Micle[19], Crăciun Parasca[20]. Vergelul se

---

[12] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneştii*, Bucureşti, 1976, p. 41-67
[13] Nicolae Cucu, *Răzbind prin ani (1930-2000)*, Oradea 2000, manuscris, p. 35-38
[14] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1978, p. 200
[15] S. Fl. Marian, *op. cit.*, vol. I, p. 44-70
[16] Traian Mârza, *Folclor muzical din Bihor*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 150
[17] Traian Mârza, Gheorghe Petrescu, *Cîntecul vergelului*, în *Revista de Etnografie şi Folclor*, tom 14, nr.2, Bucureşti, 1969, p. 137-150
[18] Ion Bradu, *Cercetări folclorice din valea Crişului Repede*, în *Zilele folclorului bihorean*, vol. II-III, Oradea, 1973, p. 143-173
[19] Aneta Micle, *Mimic şi dramatic în folclorul bihorean*, Oradea, 1996, p. 103
[20] Crăciun Parasca, *Obiceiuri şi rituri caracteristice Bihorului*, în *Al cincilea anotimp*, an.I, nr. 2, martie, Oradea, 1997, p. 13

reitera anual în satele de pe văile Crișurilor și chiar până pe valea Mureșului, depăşind cu câţiva kilometri graniţa țării, fiind regăsit și la românii din Ungaria, în satele: Cenadul Unguresc, Bătania, Chitighaz, Otlaca-Pustă, Micherechi[21].

Vergelul era performat de fete şi feciori sau numai de fete, în scopul prezicerii perechilor nupţiale sau a calităţilor fizice şi morale ale viitorului soţ. Vergelul din Țara Crişurilor se diferenţiază net prin complexitatea ritologică, durata, caracterul de trecere şi de petrecere şi prin dimensiuneaceremonială de la cumpăna dintre ani. Desfăşurarea Vergelului e mai simplă în unele zone, iar în altele este mai complexă.

O desfășurare simplă se regăsește în răspunsul din 1896 al folcloristului bihorean Vasile Sala, la chestionarele lui N. Densuşeanu[22], de unde citām: "Se strâng la Bobotează fete şi flăcăi. Aduc apă cu o cantă şi fetele îşi aruncă inelele în apă. Feciorii trebuie să scoată inelele. Cine ce inel scoate, cu acea fată se va însura. Când feciorii caută inelele cu mâna în apă, fetele îi lovesc cu un lemn cioplit în patru dungi".

În satul Cărăsău, obiceiul este deja mai amplu. Astfel, la Bobotează se aşezau pe o masă din casa mare, nouă blide cu gura în jos, sub care puneau: sare, grâu, cărbune, tăciune, pâine, pieptene, oglindă, ardei etc. Tinerii intrau în tindă perechi – perechi şi ridicau câte un blid să-şi vadă data. Obiectele aveau semnificaţie – simbolică: cărbunele aducea soţ sau soaţă "bărnace"; pieptenele arăta că va fi dinţos; sare– sărăntoc; pâinea– soţ bun[23].

Cel mai bogat ca simboluri deoarece se foloseau un număr de 12 obiecte, regăsim Vergelul ce se practica în Cenadul Unguresc, unde atât româncele cât și sârboaicele încercau să prevadă calitățile fizice și morale ale viitorului partener de viață, în Ajunul Anului Nou. Ceremonialul se desfășura în felul următor, citez: „ Cînd aşt'eptam Anu Nou pun'em pă masă 12 blid'e și le-ntorcem cu fundu-n sus. Una dîntră noi s-o dus afară și nu vadă su care blid ce pun'em. Apoi ie o vin'it și-ontors blidu. Dac-o fost su iel colac înseamna că soțu ii a fi bogat. Pita însămna bunătat'e, sare sărăciie, cîlțî însămnau c-a fi păros, t'iaptănu d'ințos, oglinda frumos, albele mîndru, mn'ere drăgodtos, iaga cu apă că n-a fi bețiv, ce cu țuică c-a fi bețiv. Dacă iera ață, zicea c-a fi sabău[24], dacă piparcă[25] c-ave nas

[21] Maria Gurzău Czeglédi, *Descântece de dragoste și practici de natură magică*, în *Din tradițiile populare ale românilor din Ungaria 1999*, Gyula, 1999, p. 35-45

[22] Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p.361

[23] Dumitru Colţea, *Contribuţii la monografia…*, p. 201; consemnări succinte ale obiceiului Vergelului, din Bihor găsim şi în: Ion Ghinoiu (coordonator general), op. cit., p. 216 şi Adrian Fochi, *op. cit*., p. 361.

[24] Sabău – croitor, blănar, cojocar (din magh. szabó)

[25] Piparcă – ardei, mai ales iute (din magh. paprika)

mare, a fi năsos[26]".

Ceremonialul pare să fi fost și mai amplu în satul Petid, apropiindu-se cât de cât de Vergelul de pe Crişul Repede. "Vărgelul era un joc al tineretului în preajma căsătoriei şi se practica în seara Bobotezei. Se desfăşura într-una din casele de şezătoare permanente. Jocul a dispărut, deşi s-a practicat cu intensitate şi plăcere până în 1940. În «casa mare» se aşezau pe o masă nouă farfurii întoarse cu gura în jos sub care se aşezau obiecte tăinuite, fiecare cu o semnificaţie simbolică: sare, grâu, cărbune, slănină, pâine, pieptene, oglindă, ardei. Jocul era condus de o fată şi un fecior. Tinerii intrau perechi din tindă, ridicau câte o farfurie şi-şi vedeau «data» caracterizată după simbolul găsit sub farfurie. Semnificaţia obiectelor era următoarea: dacă ridicai cărbune viitorul soţ era negru, pieptene-dinţos, sare-sărac, pâine-bun, etc. După terminarea jocului urma hora unde juca numai tineretul. Fetele ospătau de obicei pe flăcăi, iar aceştia le făceau anumite daruri"[27].

Vergelul de pe valea Crişului Repede, pe lângă faptul că avea ca timp de desfăşurare noaptea Anului Nou, are un scenariu mai amplu şi se constituie dintr-o convergenţă sincretică a cuvântului, mimicului, muzicii şi dansului. Există chiar un cântec de ritual, cu unele expresii greu de înţeles, dar care explică funcţia ritului: "Drine, doamne, drine / Că luncile-s pline / Tă dă grâi galbine / Şi dă oi sărine. / Hâşt oiţă, hâşt, / Pă ţarini domneşti, / Făcând cununiţe / Pă cap la fetiţe, / Cunună de flori / Pă cap la feciori, / Scoate gogă scoate / Inel d-arginţel / Mire frumuşel, / Inelaş frumos / Pă norocu nost". Pe valea Crişului Repede exista o gazdă de vergel, care se oferea singură. Tinerii de ambele sexe îşi aduceau de acasă bucatele şi băutura necesară petrecerii[28]. Aceştia aveau asupra lor şi obiectele care urmau să fie înşirate de gazdă, pe două beţe de alun sau răchită, punându-le amestecat sau separat în cofe cu grâu. Cofele sunt date unui personaj, ”goga", cu aşa-zise virtuţi oraculare şi care, mascat de covată, le va potrivi, perechi, după criterii numai de el ştiute, în timp ce tinerii cântă textul de mai sus[29]. În timpul cântecului, tinerii lovesc covata cu vergelele(probabil de aici provine numele obiceiului).

Nu întâmplător vergelele sunt de alun sau de răchită, substituiri ale arborilor consacraţi, investiţi în credinţele populare cu virtuţi magice. Ca şi la colindele de fată de la Crăciun, vergelul are o evidentă funcţie premaritală. S-a întâmplat în multe cazuri ca o anumită pereche, stabilită în noaptea de Anul Nou, în câşlegi să

[26] Maria Gurzău Czeglédi, *Descîntece de dragoste,* p. 39
[27] Dumitru Colţea, *Schiţa monografică ...*, p.55-56
[28] Traian Mârza, Gheorghe Petrescu, *op.cit.*, p.141
[29] *Ibidem*

devină cu adevărat pereche nupţială. Dar, pentru a avea loc nunta, câşlegii trebuiau să fie dezlegaţi.

La câteva zile după performarea Vergelului, când se aflau date generale despre viitorul partener de viaţă, în ziua de ajun a Bobotezei fetele ţineau post toată ziua, nici nu beau apă, iar seara mâncau o pogace din făină de grâu sau o felie de pâine prăjită, care trebuiau să fie bine sărate, pentru că numai aşa îi apărea în vis ursitul, care-i oferea apa necesară alungării setei. Pentru asigurarea reuşitei, fata trebuia să fure un fir de busuioc de la preot şi să şi-l pună sub pernă[30]. În ajunul Bobotezei fetele făceau şi alte practici magice de influenţare a ursitei: "După ce au furat câteva fire de busuioc şi le-au ascuns, se întorc înapoi în casa unde e preotul şi se pun şi ele puţin să şază, iar mai pe urmă, când se ridică de pe scaunul pe care au şezut, îl clătesc anume ca să-şi clătească data"[31]. Sau pentru dezlegarea cununiei, fata trebuia să-şi pună mărgelele de la gât pe pragul uşii, ca să păşească preotul peste ele și astfel să le sfințească[32]. Mărgele, ca element de podoabă prin excelență feminin capată puteri magice prin reunirea agenților magici: preotul și pragul. Preotul este aducătător al divinului în fiecare casă, iar pragul, element ce asigură legătura dar și separarea dintre spațiul de dinăuntru cu cel de afară, îndeplinește rolul de simbol și mijlocitor al treceriidorite, adică de pășire în statutul de femeie măritată.

Toată lumea ştia de practicarea acestor acte magice şi, poate din înţelegere pentru curiozitatea fetelor, umbla vorba, mai ales printre flăcăi şi bărbaţi, că ajunarea e binevenită, că le făcea pe fete mai frumoase[33].

După aflarea ursitului urma perioada nunţilor, iar pentru transpunerea în realitate a viselor fetelor trebuia marcată ritualic intrarea în câşlegi. Şi feciorii erau interesaţi de deschiderea sezonului de nunţi, astfel ei erau cei care "umblau pe uliţe cu bice, buciume loveau oale ca să facă zgomot, înconjurau casele cu fete de 3 ori ca să dezlege câşlegile. Descântau: «Slobozim câşlegile / Să se mărite fetele. / Umblaţi feciori, / Să vie peţitorii»"[34].

---

30 S. Fl. Marian *op. cit.*, vol. I, p. 127-147; Gheorghe Pavelescu, *op. cit.*, p. 56; Ion Ghinoiu (coordonatror general), *op. cit.*, p. 212-217: şi feciorii ţineau post în ajunul Bobotezei pentru a-şi afla ursita; Dumitru Colţea, *Contribuţii la monografia …*, p. 201-202.

31 S. Fl. Marian *op. cit.*, vol. I, p. 131

32 *Ibidem*, p. 133; Maria Gurzău Czeglédi, *op. cit.*, p. 38

33 S. Fl. Marian *op.cit.*, vol. I, p. 131, p. 128

34 Arhiva Institutului de Folclor, Cluj Napoca, 011410: Păgaia, j. Bihor, inf. Cadar Malvina, nr. 168, n.1914, Păgaia, căsătorită în Păgaia, nr.168; culg. Maria Bocşe, 1973 : "Feciorii umblau pe uliţe cu bice, buciume loveau oale ca să facă zgomot, înconjurau casele cu fete de 3 ori ca să dezlege câşlegile. Descântau: «Slobozim câşlegile / Să se mărite fetele / Umblaţi feciori / Să vie peţitorii»" sau 011630: "La Anul Nou, băieţii mici de 15 ani umblau să sloboadă câşlegile. La casa la care era fată, umblau roată pe lângă casă şi spuneau: «Slobozim câşlegile / Să mărită fetele»".

Diversitatea obiectele ritualice și simbolice folosite în desfășurarea Vergelului relevă dorința tinerelor și/sau tinerilor de a prevedea viitorul, care trebuia să se înscrie în paternul unui destin specific societății tradiționale românești.

ROLUL MOAȘEI ÎN SOCIETATEA TRADIȚIONALĂ A SATULUI BIHOREAN, LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XX-LEA

SABINA HORVATH*

MIDWIFE'S ROLE IN TRADITIONAL SOCIETY OF THE BIHOR VILLAGE, MID 20TH CENTURY

In rural's world birth habits, midwife's role was very important, because she was the first to get in contact with the newborn, and had the duty to synchronise him with the real world. She knew the whole magic rituals and beliefs, even some empirical knowledge which were needed for a good birth progress. Starting from 20th century, midwifes began to have medical knowledge, but their activity will intesify in the second half of the 20th century, because of the doubt people had in medicine.

Key words: birth, midwife, Bihor, rural

Dacă ne gândim la societatea medievală, aceasta plasa femeia pe un loc inferior în comparație cu al bărbatului, situație în care nici religia nu a ajutat-o prea mult, spunea Jacques Le Goff[1]. Femeia era marea vinovată pentru păcatul originar - „și în diferitele forme ale ispitei diabolice, ea este hotărât, cea mai nocivă întrupare a răului". O oarecare reabilitare a acesteia în occidentul medieval s-a produs în secolul al XII-lea și al XIII-lea, când a luat amploare cultul Fecioarei, ce a însemnat „răscumpărarea femeii păcătoase" iar rolul său procreativ constituia un aspect pozitiv[2]. În Europa schimbările s-au produs cu greutate de-a lungul secolelor, dar mai cu seamă în Europa rurală. În societatea românească lucrurile nu au stat cu mult diferit, femeia afirmându-se doar în spațiul domestic și cu preponderență în sfera sa spirituală. Aici dobândește un rol social superior barbatului, ea aflându-se în centrul manifestărilor din cadrul obiceiurilor din ciclul vieții sau sărbătorilor de peste an.

În lucrarea de față ne vom referi la una dintre ipostazele în care femeia din mediul rural s-a afirmat, anume cel de moașă, un personaj în sarcina căreia stătea îndeplinirea unor ritualuri specifice. Pentru a vorbi de moașă ca personaj, trebuie avut în vedere două concepte corelate, acela de rol și respectiv de status. Vorbim de un rol social care însumează responsabilitățile individului

---

*Muzeul Țării Crișurilor, contact@mtariicrisurilor.ro

[1] Jacques le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1970, p.377

[2] *Ibidem*

în raport cu societatea și din care derivă statusul și care determină poziția individului într-un sistem de valori recunoscut de întreaga societate, în cazul de față vorbim despre un status dobândit în urma îndeplinirii rolului asumat[3].

O serie întreagă de practici magico-religioase din cadrul obiceiurilor de naştere sunt știute și rânduite de către moașa, al cărei rol începe în perioada premergătoare naşterii, căpătând o importanță progresiva până la momentul botezului, când se va realiza un schimb de roluri între moașă și nașă, acesta din urmă preluând călăuzirea spirituală a pruncului. În spațiul românesc *alegerea* moașei se făcea din linia de rudenie paternă a pruncului ce urma să se nască, ca reprezentare a recunoașterii sale de către tatăl său și neamul acestuia[4]. În Bihor la mijlocul secolului al XX-lea obiceiul era puțin cunoscut, doar în câteva sate (Roșia, Tărcăița, Ciumeghiu) se mai știa de alegerea moașei din familia tatălui, acest lucru întâmplându-se la mijlocul secolului al XX-lea, doar dacă în sat existau mai multe moașe și întâmplarea face ca una să facă parte din familia extinsă a pruncului[5]. În mod obișnuit, moașa era aleasă doar pe principiul cunoștințelor empirice pe care le poseda, pentru buna desfășurarea a evenimentului[6]. Așadar moașa putea fi și „străină de neam", *înrudirea* făcându-se în mod ritual după naştere, fiind pentru totdeauna o legătură de rudenie, așa cum se întâmpla în satele de munte din sudul Bihorului[7]. În timpul travaliului moașa era cea care îi oferea sfaturi practice femeii care năștea, îi însărcina pe cei ai casei cu diverse îndatoriri pentru a ajuta cum puteau la naștere, iar apoi ea tăia cordonul ombilical al pruncului născut[8]. Era cea care *garanta* trecerea individului din lumea intrauterină în cea extrauterină, printr-o mediere cu lumea din care venea nou născutul, ce trebuia *adusă* la o stare favorabilă lumii reale[9]. În imaginarul rural, nou născutul e „factor perturbator și impur" moașa intrând prima dată în contact cu el, înaintea tuturor[10], iar ca urmare realiza trecerea lui prin practici de integrarea în comunitate. Ca posesoare a unui întreg bagaj magico-ritual îndeplinea o serie de acte precum așezarea

[3] Germina Comanici, *Cercul vieții*, București, 2001, p. 10 -11
[4] Sabina Horvath, *Elemente de spiritualitate arhaică în obiceiurile de naștere din Bihor, la mijlocul secolului al XX-lea*, în *Fragmentarium. Studii interdisciplinare în onoarea lui Aurel Chiriac,* Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2016, p. 535
[5] Atlasul Etnografic Român, vol. 5, *Sărbători, Obiceiuri, Mitologie,* (în continuare Atlasul Etnografic Român, vol. 5...) Editura Academiei, București, 2013, p.121
[6] *Ibidem*
[7] Monica Budiș, *Implicații socio-etnologice ale unor obiceiuri de naștere,* în *Atlasul Etnografic al României* (buletin), nr. 8/ 1980, București, 1980, p. 86
[8] Academia Română, Filiala Cluj Napoca, Arhiva de Folclor, (în continuare Academia Română, Filiala Cluj Napoca, Arhiva...) 674, nr. 3674, Sititelic, 1934, f. 4
[9] Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc*, Editura Enciclopedică, București, 2001, p.124
[10] Germina Comanici, *op. cit.,* p.161

copilului pe vatră, închinându-l pământului sfânt din care se presupune că nou născutul își ia energia pentru viață[11]; îl închina icoanelor[12], îl așeaza pe fruntea mamei, îl boteza cu „aghiazmă, apă și țărână” îndată după naștere în cazul unui risc de sucombare, ulterior săvârşindu-se de către preot, botezul propriu-zis. Botezul făcut de moașă era o practică veche având în vedere că în 1787 într-o circulară adunsă spre cunoştinţă sătenilor din Buteni (jud. Bihor) se recomanda ca „pruncii jidovești să fie botezați de felcer (n.n. un fel de agent sanitar, cu o oarecare pregătire medicală) sau de moașă dacă sunt în pericol de moarte. Aceștia să înfăpuiască un grabnic botez”[13]. O confirmare a acestei practici și în comunitățile ortodoxe, o găsim spre exemplu consemnată pentru satul Albeşti (județul Bihor), într-un registru al răposaților din 1857, unde nou născuții decedați aveau înregistrate ca nașe, pe moașele Raveica și Saveta, decesul producându-se în aceași zi cu nașterea sau a doua zi[14]. Practica are semnificație chiar mai profundă în imaginarul țărănesc, care duce cu gândul la măsuri de apărare ale comunității în fața unor anomalii ce ar putea deriva din moartea unui nebotezat și anume transformarea lui în strigoi. În mentaliatea tradițională strigoiul e un suflet rătăcit care din varii motive nu poate trece în lumea moșilor și strămoșilor, „negăsindu-și liniștea sufletească”, ci rămâne în lumea viilor și prin manifestări negative perturbă liniștea întregii comunități. Așa încât botezul în regim de urgență făcut de către moașă, era necesar atât pentru sufletul pruncului cât și pentru păstrarea unui echilibru firesc al comunității.

Pe lângă aptitudinile magico-religioase moașa trebuia să aibă și cunoștințe empirico-medicale prin care să asigure sănătatea mamei și copilului la naștere și în zilele următoare. Din punct de vedere medical, femeia care năștea în primele zile de după naștere se afla într-o perioadă de recuperare. Din acest motiv moașa era cea care se îngrijea de întreaga familie, gătea hrana pentru ceilalți membri ai casei, aducea mâncare pentru lăuză, spăla scutecele copilului Prima scaldă tot moașa o realiza, îngrijindu-se ca în aceasta să pună obiecte care să îi transfere pruncului valențele lor pozitive – bani pentru noroc, busuioc și flori pentru dragoste, aghiazmă, cruce și tămâie pentru îndepărtarea

[11] Radu Octavian Maier, Lia Stoica –Vasilescu, *O practică străveche- nașterea pe pământ,* în *Probleme de Etnologie Medicală,* Cluj, 1974, p. 129; Atlasul Etnografic Român, vol. 5..., p.123

[12] Atlasul Etnografic Român, vol. 5...., p. 123

[13] Arhivele Naționale Serviciul Județean Bihor (în continuare ANSJBh), Fond *Parohia Ortodoxă Buteni*, Registre de circulare, Registrul de circulare Buteni, vol I, f24

[14] Idem, Fond *Colecția registrelor de stare civilă*, 1700 - 1964, inv. 87, nr. fond 32, nr. curent, f. 1, f.2 și urm.

lucrurilor rele, pâine pentru omenie și câte altele, după obiceiul satului[15]. Moașa ca *intermediar* între cele două lumi, cea din care vine pruncul, și cea reală, putea fi persoana care *auzea* ursitoarele ursindu-i pruncului viața, urmând apoi să-i înștiințeze pe părinți asupra acestui fapt[16].

La botez se realiza schimbul de roluri, prin care moașa îi încredința nașei evoluția spirituală a copilului. În satul Sititelic, în 1934 era obiceiul ca pruncul să fie dus la biserică de către nașă, urmată de către moașă[17], iar în satele Bulz și Gurani, nașa lua copilul de la moașă și îl ducea la biserică pentru a fi botezat[18]. În satul Șoimuș-Petreasa în anul 1941 era consemnat obiceiul prin care moașa și nașa îl duc împreună pe copil la biserică iar în drumul lor „cinstesc pe toți cei întâlniți cu băutură și închină pentru norocirea nou-născutului, dorind sănătate mamei, bucurie tatălui și fericirea tuturor"[19]. Rolul moaşei nu se încheie cu momentul botezului, putem spune că doar scade ca manifestare, rămânând totuşi prezentă la evenimentele majore din viaţa copilului – nuntă sau botezul copiilor săi - aşa cum se petrecea în satele din sudul Bihorului[20]. Ciclic, moașei i se aduceau daruri cu ocazia marilor sărbători de peste an (Crăciun, Anul Nou, Paşti) sau cu diverse alte ocazii, obicei întâlnit și în alte locuri ale țării. Darurile – plocoane oferite moașei şi „moşului" au devenit obligații sociale în societatea tradițională, întărind relația spirituală dintre cele două familii[21]. Înrudirea răsfrângându-se aşadar, şi asupra soţului femeii care moşea, a „moşului", cum era numit tradiţional[22].

Din punct de vedere medical activitatea moaşelor era pusă uneori sub semnul îndoielii, pe seama nepriceperii lor fiind puse diferite cazuri de îmbolnăvire, aşa cum se precizează în câteva pagini de descriere a satului Gruilung, din 1941: „femeile sunt bolnave şi din cauza moaşei care nu ştie nimic, ci practică diferite sfaturi băbeşti şi empirice"[23]. O situaţie similară prezenta starea medicală a locuitorilor satului Cojdeni, la aceeaşi dată - „din neştiinţă sau din nepăsare sau datorită veniturilor mici locuitorii satului nu căutau medicii. În cazul în care o făceau era doar după ce încercaseră toate

---

[15] Atlasul Etnografic Român, vol. 5..., p.127, 131
[16] Ion Ghinoiu, *Panteonul românesc,* Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2001, p.201
[17] Academia Română, Filiala Cluj Napoca, Arhiva..., 674, nr. 3674, Sititelic, 1934, f.18
[18] Atlasul Etnografic Român, vol. 5..., p. 145
[19] ANSJBh, Fond *Prefectura Județului Bihor* (Actele Suprefectului), inv. 90, Monografii, 1941, inv. 46, Monografia comunei Șoimuș- Petreasa, f. 111, 111verso
[20] Monica Budiș, *op. cit.,* p. 86
[21] Sabina Horvath, *op. cit.,*p.533
[22] Atlasul Etnografic Român, vol. 5, ...p.121
[23] ANSJBh, Fond *Prefectura Județului Bihor* (Actele Suprefectului), inv. 90, Monografii, 1941, inv. 46, f. 60 verso

leacurile babelor, ca în vechime, ceea ce nu ar fi fost nimic rău dacă ar cunoaşte măcar aşa numita medicină, în aşa măsură să se simtă mai bine de pe urma ei", însă „populaţia apelează la şarlatani iar bolnavul moare cu zile"[24]. Lipsa unui serviciu medical specializat la cumpăna secolelor al XIX- lea și al XX-lea era considerat a fi una dintre cauzele mortalității la naștere, atât a mamei cât și a copilului[25]. Lucru confirmat și într-o descriere a satului Spinuș de Pomezeu din 1941, unde se constata că una din cauzele mortalității infantile, era asistarea nașterilor de către moașe empirice „deoarece cu diplomă nu existau"[26]. Aceeași problemă era semnalată în satul Ghiorac, în același an, precizându-se că „la nașteri nu prea sunt chemate moașele cu diplomă ci femeile se servesc una pe alta. Orice stăruință pentru a îndrepta acest rău e zadarnică"[27].

Sistemul oficial de pregătire a moașelor medicale exista în Bihor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin centrul de pregătire numit Școala de Moașe, care a pregătit personalul de specialitate până spre mijlocul secolului al XX-lea[28]. Activitatea moașelor oficiale ale serviciului sanitar, spre exemplu în deceniul al treilea al secolului al XX-lea era redată de rapoartele lunare pe care medicii de circumscripții le centralizau și le înaintau către Serviciul Sanitar al județului Bihor. Rapoartele cuprindeau date despre câte nașteri au asistat, câte lăuze și nou născuți aveau în îngrijire. Totodată raportul amintea numărul moașelor cu diplomă care activau în localitatea respectivă, dar și a celor empirice, fapt interesant din punctul nostru de vedere, pentru a sesiza schimbul între un sistem tradițional și unul medical specializat. Un raport al circumscripției Diosig din anul 1926 face mențiunea că la acea dată în comună nu funcținau moașe empirice, dar își desfășurau activitatea un număr de trei moașe cu diplomă: moașa comunală era văduva lui Martin Esresfeld (?), ce a obținut diploma în urma absolvirii școlii de moașe din Budapesta, diploma cu numărul 27/1869 și activa ca moașă funcționară din 10 ianuarie 1874 în satele Diosig și Ianca[29]. Celelalte două moașe particulare erau soția lui Gavril Birte și văduva lui Carol Zoltan, activând de asemenea în Diosig și Ianca; acestea urmaseră cursurile școlii de moașe din Oradea, prima activând

[24] *Ibidem,*f. 16
[25] Constantin Bărbulescu, *România medicilor.Medici, țărani și igienă rurală în România de la 1860 la 1910*, Editura Humanitas, București, 2015, p.263
[26] ANSJBh, Fond *Prefectura Județului Bihor* (Actele Suprefectului), inv. 90, Monografii, 1941, inv. 46, f. 123
[27] Idem, Fond *Prefectura Județului Bihor*, parte structurală 1466, inv. 23/ 1941, f.112
[28] Idem, Fond *Școala Regală de moașe,* inv. nr. 853, nr. fond 736, 1873-1944
[29] Idem, Fond *Prefectura Județului Bihor*, dosar nr. 94\1927, f.77

din 1914, iar cea de-a doua din 1917[30]. La acea dată moșitul era o profesie liberală, așa cum arată o notificare a Serviciului Sanitar Bihor către instituția superioară Inspectoratul General Sanitar al Regiunii Sanitară Arad, prin care i se înaintau acestuia din urmă toate actele pentru obținerea dreptul de liberă practică pentru un număr de 55 de femei care absolviseră școala de moașe în 1927[31]. Dacă în tradiția populară răsplătirea ajutorului oferit de moașă se desfășura după cutume străvechi (vezi oferirea de daruri, înrudirea, etc.) cu semnnificații arhaice în comunitate, în sistemul medical specializat lucrurile se desfășurau mult mai pragmatic. Moșele comunale erau remunerate de către autoritățile locale, însă așa cum arată realitatea acelor vremuri sumele acordate erau mici. Asta ne arată cazul Elisabetei Erdei, în 1927, ce activa ca moașă în satul Cherechiu, plasa Săcuieni, județul Bihor. „Spunea despre ea că este moașă în acest sat de 18 ani posedând diplomă în regulă. „Cum însă sunt o femeie absolut săracă, neposedând nici o avere, trăiesc aproape din cerșite, pe lângă salariul ce îmi dă comuna....”. Salariul însemna 1.000 de lei anual iar în urma asistării unei nașteri mai primea din partea fiecărei familii suma de 350 de lei. În cele din urmă plângerea sa a fost soluționată stabilindu-se de către comună ca remunerația să fie de 300 de lei lunar”[32].

Așadar cele două sisteme, cel empiric și cel medical coexistau în perioada la care ne raportăm, cu toate că în unele regiuni ale județului rapoartele vorbesc doar despre moașe cu pregătire de specialitate, așa cum e cazul mai sus amintit, al satului Diosig. În altele precum satul Răbăgani în septembrie 1926 activa o moașă funcționară și alte cinci moașe empirice erau luate în considerare[33]. În cercul medical Vașcău, ce includea satele Lunca, Hotar, Șuștiu, Briheni, Sârbești, activa ca moașă oficială o singură persoană iar empirice erau amintite „multe”[34]. E definitorie explicația acestei realități notată ca mențiune în raportul din noiembrie 1928 a cercului medical Vașcău -”Moașele oficiale nu sunt chemate să asiste la nașteri din cauza obiceiului pământului, care constă în a chema vecinele să o ajute”[35].

Sistemul medical își va dovedi treptat eficiența înlocuind poate pe tăcute practici empirice care însumau un bagaj magico – ritual, profund statornicit în mentalitatea tradițională. De altfel în istoria medicinei sunt destule exemple privind strădania medicilor în a-i convinge pe săteni să adopte măsuri

[30] *Ibidem*
[31]*Ibidem*, f.122
[32] *Ibidem*, f.65
[33] *Ibidem*, f.58
[34] *Ibidem* f.282
[35] *Ibidem*, f.283

preventive care să stopeze îmbolnăviri în masă. Așa încât manifestarea unei rezerve în fața acestui nou care salvează vieți dar care poate nu e atît de atent în a îndeplini ritualuri pe care o societate tradițională le-a perfectat de generații, nu poate fi considerată ca o atitudine sau comportament retrograd, ci mai degrabă l-am considera ca fiind unul de prezervare.

INFORMAŢII ARHIVISTICE DESPRE BISERICI DE LEMN AFLATE PE TERITORIUL JUDEŢULUI BIHOR ÎN ANUL 1925

IOAN GOMAN*

ARCHIVE INFORMATION ABOUT SOME OF THE WOODEN CHURCHES IN BIHOR COUNTY IN 1925

The study has in sight an archive document which includes a statistic about the situation of 77 wooden churches situated on the territory of Bihor county in the year 1925. The statistic was generated by the Cultural Foundation ,,Prince Carol" and wanted to identify such a wooden church in order to place it in Sinaia park. On the base of this request the Prefecture of Bihor county issues an order to the local authorities,with a order form in which they requested to have in sight the following aspects: to specify in which village the wooden church was, the religion it had, how old it was and what dimensions it had, a brief presentation of the church (architecture, painting), and if there were other monuments of popular art (houses with beautiful sculptured headers, wooden crosses and gates) in the locality, and, the last thing, how these monuments could be bought for the Ethnographic Museum of Ardeal. The answers received included information about 77 wooden churches and mention aspects about their age (in 28 cases the year of building is known), dimensions, materials used for building them, painting and other aspects; all these were centralized by the authorities in a statistic which we present entirely (see annex 1) in this work.

Key words: wooden churches, monuments, Bihor county, ecclesiastic architecture, ecclesiastic painting.

Bisericile de lemn din zona noastră, cunoscute şi ca monumente istorice sau de arhitectură bisericească, au fost în atenţia mai multor cercetători. Primul demers mai amplu de acest fel în secolul al XX-lea, perioadă de timp la care ne vom raporta şi noi în cele ce urmează, va fi întreprins de către Coriolan Petranu, care în cadrul unei cercetări efectuate în anul 1929, dar a cărei rezultate au fost publicate doi ani mai târziu[1], a inventariat toate bisericile de lemn existente la acea dată pe teritoriul judeţului Bihor (care la acea dată includea şi plasa Beliu, actualmente în judeţul Arad). O lucrare care identifică numai puţin de 150 de biserici de lemn, oferind date importante despre caracteristicile constructive ale multora dintre acestea, despre starea în care se aflau la acea dată, insistând

*Muzeul Ţării Crişurilor, etnografie@mtariicrisurilor.ro

[1] Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor. Biserici de lemn*, Tiparul Tipografiei Ktafft & Drotleff S. A., Sibiu, 1931, p. 3-51

doar asupra acelor elemente ce le scoteau în evidenţă (materiale folosite, planimetrie, pictură, tipologia boltelor, a turnurilor, a ușilor, pridvoarelor etc.), fără însă a le aborda, a le caracteriza, în mod separat pe fiecare. Informaţii întregite cu un bogat material ilustrativ, care ridică în mod substanţial calitatea lucrării, precizări care astăzi sunt cu atât mai prețioase cu cât, în multe cazuri, sunt singurele menţiuni pe care le avem publicate despre aceste monumente (din care mai mult de jumătate au dispărut între timp)[2]. E drept că date cu caracter statistic, conscrieri în principal, despre bisericile de lemn din secolele trecute aflate în zona noastră au mai fost publicate şi de alţi autori[3], numai că acestea nu sunt prea generoase cu informaţiile oferite (numărul bisericilor, materialele din care sunt construite, numărul enoriaşilor etc.), având în vedere o stare de fapt care în perioada la care facem noi referire, din păcate, nu mai era de actualitate de mult timp.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, în anii '70, cercetări exhaustive asupra bisericilor de lemn din zona noastră a întreprins Ioan Godea, inclusiv în cadrul unei lucrări de doctorat, publicând mai multe volume pe această temă[4] (de autor sau în colaborare) în care prezintă, cel mai adesea, în mod detaliat fiecare biserică în parte. Ceva mai târziu vor începe să apară cercetări legate pictura bisericească[5], cărţi de cult[6], icoane şi alte odoare

[2] Dacă avem în vedere că la nici 50 de ani de la această cercetare, în 1978, în județul Bihor mai existau doar 62 de biserici de lemn. A se vedea Ioan Godea, Ioana Cristache-Panait, *Monumente istorice bisericești din Eparhia Oradiei*, Editura Episcopiei Ortodoxe Române a Oradiei, Oradea, 1978, p. 39-234

[3] Pentru secolul al XVIII-lea, de exemplu, cele mai cunoscute conscrieri publicate până acum sunt cele din 1752, 1756, 1786. Dintre acestea cea mai exhaustivă este conscrierea din anul 1786 în care sunt menţionate 256 de localităţi din comitatul Bihor în care la acea dată se afla o biserică de lemn. Ioan Godea, *Biserici de lemn din România (nord-vestul Transilvaniei)*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996 (în continuare Ioan Godea, *Biserici de lemn din România...*), p. 131-177

[4] Idem, *Monumente de arhitectură populară din nord-vestul României*. *Biserici de lemn din zona Barcău-Crasna*, vol. I, Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, 1972; Idem, *Monumente de arhitectură populară din nord-vestul României*. *Biserici de lemn din valea Crişului Repede*, vol. II, Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, 1974; Idem, *Tipologia planimetrică a bisericilor de lemn din nord-vestul României*, în *Biharea*, II, Oradea, 1974, p. 127-147; Ioan Godea, Ioana Cristache-Panait, *op. cit.* , p. 39-234;

[5] Aurel Chiriac, *Pictura bisericilor de lemn româneşti din Bihor în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea*, Editura Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, 1999; Idem, *David Zugravu*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996; Idem, *Pictura bisericilor de lemn din Bihor (secolele XVIII-XIX). Programe iconografice,* în *Ars Transsilvaniae*, II, Editura Academiei Române, 1992, p.57-72; Idem, *Pictura bisericii de lemn de la Hidişelu de Jos. Necesare rectificări,* în *Ars Transsilvaniae*, V, Editura Academiei Române, 1995, p.53-56; Idem, *Pictura bisericii de lemn din Rotăreşti. Zugravul Ioan Lopoşan (prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, în *Ars Transsilvaniae*, VII, Editura Academiei Române, 1997, p.163-169; Idem, *Iadul sau despre constrângere şi executarea pedepsei în pictura de cult românească a bisericilor de lemn din Bihorul secolelor XVIII-XIX*, în *Pontes*, Review of South-Est European Studies, Vol. 6-7, Chişinău, 2013

[6] Florian Dudaş, *Memoria vechilor cărţi româneşti*, Oradea, 1990; Idem, *Însemnări pe*

bisericeşti care se găseau în aceste lăcaşuri de cult.

Dacă ar fi să ne referim la numărul bisericilor de lemn care apar menţionate în zona noastră timp de aproape două secole (din 1786 şi până în 1978), cu referire la satele din fostul comitat Bihor (ce includea şi sate din zona Beliului – actualmente în judeţul Arad) şi ulterior din judeţul Bihor, pot fi identificate numai puţin de 303 de biserici de lemn care au existat aici în tot acest timp (a se vedea anexa II), pentru o lungă sau mai scurtă perioadă de timp. Un număr extrem de fluctuant, cu construiri şi dispariţii frecvente de astfel de monumente, a căror cifră mai mare, în perioada la care ne referim,va fi înregistrată în anul 1786, când vor fi menţionate 256 de biserici, iar cel mai mic număr în anul 1978, când sunt consemnate doar 47 de biserici[7].

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm o serie de particularităţi ale unui număr de 77 de biserici de lemn (la care ar mai putea fi adăugate încă două pomenite doar cu numele - Inceşti şi Mierlău), aflate pe teritoriul judeţului Bihor în anul 1925[8], aşa cum apar ele menţionate în mai multe documente păstrate la arhivele din Oradea[9]. În cea mai mare parte acestea sunt răspunsuri date de localnici sau de oficialităţile timpului la o adresă venită din partea Fundaţiei Culturale "Principele Carol" prin care se făcea cunoscută (conform adresei nr. 103/1925) dorinţa acesteia de a amplasa, în parcul din Sinaia, o biserică de lemn. Drept urmare, Prefectura Judeţului Bihor, va transmite în acest sens un ordin (nr. 5198 /1925), însoţit de un formular în care se cerea să fie avute în vedere următoarele: 1 - în care comună se află biserica de lemn şi cărei religii îi aparţine; 2 - ce vechime şi ce dimensiuni are; 3 - o scurtă prezentare a bisericii (arhitectură, pictură etc., eventual schiţe, desene şi fotografii); 4 - dacă există în localitate sau în cele din apropiere alte monumente de artă populară (case din bârne frumos sculptate, cruci de lemn, porţi etc.), în fine, 5 - cum s-ar putea achiziţiona aceste monumente pentru Muzeul Etnografic al Ardealului. Întrebări la care, conform documentului remis, trebuia să se răspundă până la 12 august 1925[10].

Majoritatea bisericilor din cele 77 de localităţi de unde se primeşte

bătrâne cărţi de cult, Bucureşti, 1992

[7] Ioan Godea, *Biserici de lemn din România....*, p. 131-177; Arhivele Statului, Serviciul Judeţean Bihor, *Fond Prefectura Judeţului Bihor*, d. 105-1925, f. 163-179; Coriolan Petranu, *op. cit.*, p. 3-51; Ioan Godea, Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*, p. 39-234

[8] Arhivele Naţionale ale României, Serviciul Judeţean Bihor, *Fond Prefectura Judeţului Bihor* (în continuare ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*), d. 105/1925, f. 163-179

[9] În realitate documentele amintesc în total de 79 de biserici din lemn, doar că despre biserica din Mierlău (din plasa Centrală) şi Inceşti (din plasa Ceica) nu ni se dă nici o altă informaţie decât că exista în acestea şi un asemenea edificiu. *Ibidem*, f. 168

[10] *Ibidem*, f. 178

răspuns (a se vedea anexa I), incluse în statistica generală întocmită la nivelul Prefecturii Bihor, sunt ortodoxe, excepţie fac cele din Almaş şi Sacalasău (plasa Marghita) unde se precizează expres că aparţin cultului greco-catolic.

În ceea ce priveşte vechimea bisericilor, în **28 de cazuri aceasta este precis menţionată** (specificându-se anul construirii), dintre care 4 sunt mai vechi de secolul al XVII-lea (Peştere – 1550, Aştileu – 1500, Chistag – 1500, Călăţea – 1560), 2 sunt din secolul al XVII-lea, 6 din secolul al XVIII-lea şi 16 de secolul al XIX-lea) **în 41 de cazuri se menţionează doar vechimea relativă a acestora** care oscilează de la 350-400 de ani (Sacalasău, Balc), la 85 de ani – Almaş, 70 de ani – Dumbrăviţa Mică şi chiar 25 de ani, cum este cazul bisericii din Bucium. Pentru ca **în 8 situaţii vechimea acestora să nu fie precizată**, recurgându-se doar la formulări de genul "Nu se poate constata" – în cazul bisericii din Sebiş, "Nu se ştie" – în a celor din Rotăreşti, Sâmbăta, Vărăşeni, Copăceni, ori "Foarte veche" – în a bisericii din Stânceşti etc.

Mult mai relevate şi cu siguranţă mai uşor de constatat sunt datele despre dimensiunile acestor biserici, mai puţin în cazul a 7 dintre acestea (Cetea, Gheghie, Groşeni, Cotiglet, Ţeţchea, Hotar şi Subpiatră) în care nu apar menţionate asemenea date. În marea majoritate a cazurilor este prezentată doar lungimea şi lăţimea acestora, în plus, în 9 situaţii se menţionează şi înălţimea pereţilor sau a bisericii, în 3 localităţi se precizează şi înălţimea turnului (Borumlaca, Varviz, Cuzap), în timp ce în alte 12 cazuri (cele mai multe din Plasa Tileagd) se precizează doar suprafaţa acestora în metri sau stânjeni pătraţi. În conformitate cu aceste date, lungimea bisericilor varia între 10 metri (Valea Neagră ori a Crişului, Valea Mare, Hidişelu de Jos, Şumugiu, Hodiş, Cornişeşti, Luncasprie, Sâmbăta, Copăceni) şi 17- 18 metri (Aştileu, Varviz, Tăşad, Lăzăreni), 19 metri (Petid) sau chiar 21 de metri (Cheşa), iar lăţimea între 2- 3 metri (Ogeşti, Copăceni, Delureni, Săldăbagiu Mic, Sâmbăta) şi 8 metri (Aştileu, Almaş, Borumblaca, Cuzap, Corbeşti), 9 metri (Cheşa) sau chiar 10 metri (Varviz).

Conform acestor date printre cele mai mici biserici se numărau cele din Copăceni (2 pe 10 metri) Ogeşti (2 pe 11 metri), Valea Neagră sau a Crişului (3 pe 10 metri), Sâmbăta (3 pe 10 metri), Săldăbagiu Mic (3 pe 11 metri), iar printre cele mai mari sunt cele din Peştere (16 pe 7,5 metri) Lăzăreni (18 pe 7 metri), Varviz (18 pe 10 metri), Petid (19 pe 7 metri), Carasău (19 pe 7 metri), Cheşa (21pe 9 metri) etc.

Interesante sunt şi alte menţiuni legate de aceste biserici. În cazul bisericii din Balc se spune că pe aceasta a cumpărat-o un anume I. M. Pincas[11].

[11] Iosif Pincas, cumnat cu prinţul Gheorghe Ghica, bancher şi om de afaceri, provenea dintr-o

Este din „lemn de stejar lucrat cu barda", iar la momentul acela era renovată. Despre cea din Sacalasău se afirmă că în ea „încap 150-200 de oameni" şi că a fost proprietatea comunelor Derna și Sacalasău, cu sediul în Derna. Când cei din Derna și-au zidit biserică de piatră, într-o noapte, cei din Sacalasău au furat biserica din Derna și au așezat-o în mijlocul satului lor. Biserica „este în stil gotic", iar pictura „vopsiturile" abia se văd („oameni cu cap de porci, îngeri, sfinți etc."). Se spune că această biserică a vrut s-o cumpere Fraknói Vilmos[12], istoric și etnograf maghiar, pentru Muzeul Național Maghiar din Budapesta, înţelegerea, „legătura verbală s-a și făcut însă războiul mondial ia împedecat executarea. Într-un vagon s-ar fi putut așeza toată"[13]. Despre cea din Ghighişeni aflăm că avea „păreți lați de 40-50 de centimetri, era făcută din lemn de gorun; iconostasul este învelit în pânză și zugrăvit cu diferiți sfinți; pe frontispiciul ușei bărbaților se află ceva inscripție care însă din cauza unor figuri ce s-au tăiat mai târziu nu se poate descifra. Se află un singur clopot care se zice că a fost furat de turci și ascuns în gunoi și iarăși readus mai târziu. Pe clopot există o inscripție". Tot aşa despre biserica din Petrileni-Zăvoieni se spune că „are păreți lați de 15-20 de centimetri, este făcută din lemn de gorun, nu este nici zugrăvită și nici pictată. E făcută în Briheni și donată acestei comune"[14].

Documentele la care facem referire făcând şi alte precizări legate de materialele de construcţie folosite în cazul acestor biserici, de amplasarea lor, despre pictura acestora (amintită expres în cazul a 8 monumente - printre care şi faptul că biserica din Sebiş a fost pictată în 1751 de David Zugravu de la Curtea de Argeş[15]), precum şi multe altele (a se vedea anexa I în care am transcris documentul integral).

Pe lângă astfel de informaţii cuprinse în statistica centralizată întocmită la nivelul Prefecturii Bihor, în baza datelor (mai mult sau mai puţin generoase)

---

familie de evrei spanioli, frate cu celebrul pictor Pascin, proprietar, printre altele, al Băncii Fuzionate din Oradea, situându-se printre primii 10 bogaţi ai României interbelice. Cumpără castelul din localitate în anul 1920. http://adevarul.ro/locale/oradea/castelul-balc-episcopul-pruisz-janos-bancherul-iosif-pincas-1_50;http://wikimapia.org/13284710/ro/Castelul-Degenfeld-Schomburg

[12] Fraknói Vilmos (1843-1924), canonic (inclusiv la Oradea) și istoric maghiar, cu poziții importante în viața academică maghiară (în 1870 devine membru al Academiei Maghiare de Științe), înfiinţează Institutul Istoric Maghiar din Roma, activează în cadrul Muzeului Naţional Maghiar, iar din 1897 va îndeplini funcţia de supraveghetor al tuturor muzeelor şi bibliotecilor din Ungaria. A se vedea https://en.wikipedia.org/wiki/Vilmos_Fraknói

[13] ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, d. 105/1925, f. 165

[14] *Ibidem*, f. 174

[15] *Ibidem*, f. 163

trimise de primpretorii plaselor din judeţ, mai sunt şi alte documente, ce-i drept mai puţine decât am fi dorit, care vorbesc despre situaţia unor asemenea obiective. De exemplu , într-o adresă a primpretorului din plasa Ceica se preciza că pe raza acestei plase „s-au zidit biserici noi în comunele Ceica și Incești. Bisericile vechi din aceste comune în decursul timpului s-au stricat atât de mult că nu se pot transporta şi nu sunt de atare valoare ca să fie instalate în A. S. R. Principele Carol. Case de bârne sculptate, cruci de lemn, porţi etc. cu valoare de artă populară pe raza plasei Ceica nu sunt”. În total, pe raza plasei ar fi „34 de biserici (deşi în statistica centralizată la nivelul prefecturii apar doar 30 de biserici n. n.) de lemn ortodoxe și una greco-catolică cu o vechime de 100-200 de ani, cea mai mare parte într-o stare de ruinare”. Biserici vizitate, în cea mai mare parte, „de ministru cultelor și artelor Alexandru Lapedatu”. „Picturi de valoare în aceste biserici nu sunt. În biserica din Ceișoara există un policandru cu valoare de artă populară care a fost cerut de muzeul Episcopiei ortodoxe din Oradea Mare”[16]. În alte situaţii informaţia trimisă va fi revizuită şi completată ulterior. Aşa se face că în adresa trimisă iniţial, în 13 august 1925, din plasa Centrală către prefectura Bihor se menţionează că în cadrul acesteia „nu se găseşte nici o biserică de lemn potrivită pentru scopul menţionat de fundaţiunea culturală „Principele Carol”. Se găseşte o biserică de lemn în comuna Mierlău a cărei date nu le-am primit de la notar. Azi l-am urgitat şi pe data de 16 l.c. ne vom putea face raportul”[17]. Pentru ca ulterior, tot de aici, printr-o adresă din 26 august 1925, să se revină cu informaţii despre bisericile din Hidişelu de Jos şi Şumugiu, privind dimensiunile, vechimea, construcţia, cărţile de cult, cuprinse în mare parte şi în statistica generală întocmită la nivelul prefecturii cu această ocazie[18].

E drept că este o informaţie care trebuie privită cu o oarecare rezervă, din moment ce nu ştim cine şi ce pregătire au avut cei ce au furnizat-o

[16] În lista trimisă Prefecturii Bihor vor apare menţionate doar 30 de biserici de lemn, printre care nu se va număra şi cea din Incești amintită iniţial în document. *Ibidem,* f. 167; 175

[17] Cu toate acestea biserica din Mierlău nu va apare menţionată în statistica generală întocmită la nivelul Prefecturii Bihor. *Ibidem,* f. 168

[18] Despre biserica din Hidişelu de Jos, spre exemplu, cu această ocazie se spune că este „o biserică zidită de lemn şi aparţine confesiunei ortodoxe române. Are vechime circa din anul 1880, dară s-a reparat în anul 1887, care an este ţinut minte şi de către locuitorii mai în vârstă a comunei, de altă reparare nu mai ţine minte samă în ce an a putut fi. Are dimensiunea de 10 metri lungime, 5 metri este lăţimea şi 2 metri este înălţimea pereţilor. Biserica este zidită din lemn, picturi, lucruri de arhitectură nu prea sunt, decât pe iconostasu vechiu şi pe uşi sunt picturi pe pânză. Pe pânză sunt chipurile celor 12 Apostoli, Sf. Ioan Botezătorul şi altele care abia se mai pot recunoaşte. Biserica este acoperită cu şindrile şi acum este în stare foarte slabă. Astfel are cărţi bisericeşti circa de vreo 130-140 ani de vechi scrise cu litere chirile”. *Ibidem*, f, 172

(documentele studiate de noi fiind semnate, în general, doar de pretori sau primpretori), cu câtă acurateţe au fost înregistrate sau măsurate aceste date, dacă dimensiunile înregistrate (lungimea, lăţimea) se referă la interiorul sau exteriorul construcţiei, modul şi exactitatea în care a fost măsurată înălţimea turnului, modul în care a fost stabilită vechimea construcţiei etc. Cu siguranţă că unele din aceste informaţii au o anumită doză de relativism, pentru că, de exemplu, în cazul bisericii din Groşeni, din plasa Beliu, deşi se spune că aceasta ar fi „de prin anul 1300 zidită din lemn fără nimic fier în ie, este nelipită şi cu pictură tot din acel timp", în realitate, din inscripţia scrisă pe aceasta, reprodusă de cei care au furnizat informaţia (a se vedea fig. 11), apare menţionat[19] anul 1737, care, probabil, este şi anul realizării bisericii[20], cu mult diferit de ceea ce credeau oamenii locului. Sunt date care cu tot relativismul lor, pentru că vin din partea unor localnici, pot fi o dovadă a modului în care biserica era percepută de aceştia, imaginea pe care o aveau ei despre cel mai important edificiu al comunităţii lor.

În definitiv o informaţie care pare cu atât mai valoroasă cu cât este singura de care dispunem, care ne oferă date concrete, în mod particular, despre o serie de biserici de lemn care au dispărut între timp. Din cele 77 de biserici amintite în 1925 de documentul nostru, 6 nu se vor mai număra printre cele 150 de biserici cercetate de Coriolan Petranu patru ani mai târziu, în 1929, ca mai apoi, în 1978, la aproape 50 de ani, din cele 77, să dispară nu mai puţin de 45 de biserici. Pentru acestea, în mod practic, având în vedere şi modul oarecum sintetic în care Coriolan Petranu şi-a publicat rezultatele cercetării sale, informaţia de faţă este singura care oferă, după cunoştinţa noastră, date concrete despre aceste edificii dispărute între timp. Cu toată rezerva manifestată faţă de unele date menţionate mai sus, acestea pot contribui, fie şi parţial, la creionarea unei imagini despre trecutul unor edificii de cult despre care, din păcate, astăzi, ştim foarte puţin şi în unele cazuri aproape nimic.

[19] *Ibidem*, f. 171

[20] Mulţumim pe această cale domnului prof. univ. dr. Blaga Mihoc pentru ajutorul oferit în descifrarea inscripţiei menţionate mai sus.

Anexa I

Biserici de lemn[21] de pe teritoriul judeţului Bihor in anul 1925

<u>Plasa Aleșd</u>

Peştiş

- S-a făcut în anul 1789
- Lungime: 16 metri
- Lărgime: 6 metri
- Stil vechi, toată din lemn
- Nu există alte monumente de artă populară

Lugașul de Sus

- 200 de ani vechime
- Lungime: 14 metri
- Lărgime: 6 metri
- Este așezată pe vârful unui deal, din lemn masiv, nepictată
- Nu există alte monumente de artă populară

Peștere

- Făcută în anul 1650
- Lungime: 16 metri
- Lărgime: 7 ½ metri
- Stil vechiu, toate din lemn
- Nu există alte monumente de artă populară

Aștileu

- Făcută în anul 1500
- Lungime: 17 metri
- Lărgime: 8 metri
- Cel mai vechi stil bizantin, pictură veche: Cristos precum și mulți sfinți, iadul și raiul
- Nu există alte monumente de artă populară

Chistag

- Făcută în anul 1500
- Lungime: 16 metri
- Lărgime: 7 ½ metri
- Stil vechiu, toată din lemn, pictură veche: Cristos precum și mulți sfinți, iadul și raiul
- Nu există alte monumente de artă populară

[21] ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, d. 105/1925, f. 163-179

Călăţea (Călăție)
- Făcută în anul 1560
- Lungime: 15 metri
- Lărgime: 6 metri
- Stil vechiu, fără pictură, toată din lemn
- Nu există alte monumente de artă populară

Delureni (Beznea)
- Vechime: 204 ani
- Lungime: 15 metri
- Lărgime: 5 metri
- Este foarte simplă, fără nici un obiectu de artă frumoasă, pictură nu are
- Nu există alte monumente de artă populară

Valea Neagră
- Vechime: 200 ani
- Lungime: 10 metri
- Lărgime: 3 metri
- Este foarte simplă, fără nici un obiectu de artă frumoasă, pictură nu are
- Nu există alte monumente de artă populară

Valea Mare
- Vechime: 300 ani
- Lungime: 10 metri
- Lărgime: 7 metri
- Este foarte simplă, fără nici un obiectu de artă frumoasă, pictură nu are
- Nu există alte monumente de artă populară

Cornițel
- Vechime: din anul 1837
- Lungime: 12 metri
- Lărgime: 7 metri
- A construit-o un credincios din comună fără a pricepe arhitectură
- Este foarte simplă, fără nici un obiectu de artă frumoasă, pictură nu are
- Nu există alte monumente de artă populară

Cetea
- Vechime: 2-300 de ani
- E edificată din stejar

- Nu există alte monumente de artă populară

Gheghie

- 2-300 de ani
- Este simplă
- Nu există alte monumente de artă populară

Plasa Beiuș

Sebiș

- Vechimea: Nu se poate constata
- Lungime: 16 metri
- Lărgime: 6 metri
- Înălțime: 5 metri
- Toată din lemn, pictată în anul 1751 de David Zugravu de la Curtea de Argeș
- Nu există alte monumente de artă populară

<u>Plasa Beliu</u>

Groșeni (Groși)

- Vechime: spun locuitorii că de prin anul 1300 (conform unei inscripţii copiate în document ar fi construită în anul 1737 – n.n.)
- Zidită din lemn, fără nimică fier, este lipită și cu pictură tot din acel timp. Are o inscripție veche
- Nu există alte monumente de artă populară

<u>Plasa Centrală</u>

Hidișelu de Jos

- Vechime: din anul 1880
- Lungime: 10 metri
- Lărgime: 5 metri
- Înălțimea pereților: 2 metri
- Toată din lemn, a fost reparată în anul 1887. Pe iconostas și pe uși are picturi pe pânză, cu chipurile celor 12 apostoli, a Sf. Ioan Botezătorul și a altora care abia se mai pot recunoaște. Biserica este acoperită cu șindrilă și acum este în stare foarte slabă.
- Nu există alte monumente de artă populară

Şumugiu

- Vechime: din anul 1880
- Lungime: 10 metri
- Lărgime: 5 metri
- Toată din lemn

- Nu există alte monumente de artă populară

Plasa Marghita

Sacalasău

- Vechime: 350-400 de ani
- Biserică greco-catolică
- Lungime: 12 metri
- Lărgime: 5 metri
- Înălțime: 10-12 metri
- În biserică încap 150-200 de oameni. A fost proprietatea comunelor Derna și Sacalasău, cu sediul în Derna. Dernenii și-au zidit biserică de piatră și săcălășenii într-o noapte au furat biserica din Derna și au așezat-o în mijlocul satului. Stil gotic. Vopsiturile abia se văd (oameni cu cap de porci, îngeri, sfinți etc.) Această biserică a vrut s-o cumpere Fraknói Vilmos, istoric și etnograf maghiar, pentru Muzeul Național Maghiar din Budapesta. Legătura verbală s-a și făcut însă războiul mondial ia împedecat executarea.
- Într-un vagon s-ar putea așeza toată.
- Nu există alte monumente de artă populară

Marginea

- Vechimea: Nu se știe
- Biserică ortodoxă
- Lungime: 16 metri
- Lărgime: 7 metri
- Înălțime: 3 metri
- Păreți tencuiți și văruiți
- Biserică ortodoxă
- Nu există alte monumente de artă populară

Balc

- Vechime: 380 de ani
- Proprietatea lui I. M. Pincas
- Lungime: 14 metri
- Lățime: 6 metri
- Înălțime: 10 metri
- I. M. Pincas a cumpărat biserica acum. Este din lemn de stejar lucrat cu barda, acum este renovată
- Nu există alte monumente de artă populară

Almaș

- Vechime: 85 de ani
- Biserică greco-catolică

- Lungime: 14 metri
- Lățime: 8 metri
- Înălțime: 12 metri
- Biserică simplă, fără picturi sau sculpturi vechi
- Nu există alte monumente de artă populară

Borumlaca

- Vechime: 200-220 de ani
- Lungime: 15 metri
- Lățime: 8 metri
- Înălțime: 5 metri
- Turnul: 7 metri
- Edificată în stil vechi românesc, fără ornamente
- Comuna nu are altă biserică
- Nu există alte monumente de artă populară

Varviz

- Vechime: 200 de ani
- Lungime: 18 metri
- Lățime: 10 metri
- Înălțime: 6
- Turnul: 7 metri
- Edificată în stil vechi românesc, fără ornamente.
- Comuna nu are altă biserică
- Nu există alte monumente de artă populară

Cuzap

- Vechime: 200-250 de ani
- Lungime: 15 metri
- Lățime: 8 metri
- Înălțime: 5 metri
- Turnul: 7 metri
- Edificată în stil vechi, fără ornamente.
- Comuna nu are altă biserică
- Nu există alte monumente de artă populară

Plasa Ceica

Ceica

- Vechime: 1815
- Lungime: 14 metri
- Lățime:
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Ceişoara
- Vechime: 1734
- Lungime: 14 metri
- Lăţime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Topeşti
- Vechime: 1840
- Lungime: 12 metri
- Lăţime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Duşeşti
- Vechime: 1842
- Lungime: 16 metri
- Lăţime: 7 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Zăvoiu (Cârpeştii Mici)
- Vechime: 1845
- Lungime: 14 metri
- Lăţime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Corbeşti
- Vechime: 1845
- Lungime: 15 metri
- Lăţime: 8 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Buciumi
- Vechime: 25 de ani
- Suprafaţa: 80 de metri pătraţi
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Cotiglet
- Vechime: Fără date
- Lungime: Fără date

- Lățime: Fără date
- Nu există alte monumente de artă populară

Bucuroaia
- Vechime: 200 de ani
- Suprafața: 50 de metri pătrați
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Stracoș
- Vechime: 230 de ani
- Suprafața: 80 de metri pătrați
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Tășad
- Vechime: 200 de ani
- Lungime: 18 metri
- Lățime: 7 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Copăcel
- Vechime: 1848
- Lungime: 14 metri
- Lățime: 7 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Lăzăreni (M. Lazuri)
- Vechime: 100 de ani
- Lungime: 18 metri
- Lățime: 7 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Calea Mare
- Vechime: 150 de ani
- Lungime: 14 metri
- Lățime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Lupoaia
- Vechime: 150 de ani

- Lungime: 11 metri
- Lățime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Hodiș

- Vechime: 155 de ani
- Lungime: 10 metri
- Lățime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Forosig

- Vechime: 170 de ani
- Lungime: 14 metri
- Lățime: 7 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Dumbrăvița Mică

- Vechime: 70 de ani
- Lungime: 11 metri
- Lățime: 6 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Valea Mare

- Vechime: 160 de ani
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 6 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Săldăbagiu Mic

- Vechime: 300 de ani
- Lungime: 11 metri
- Lățime: 3 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Topa de Jos

- Vechime: 200 de ani
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 5 metri

- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Cornișești (Cârpești Mari)

- Vechime: 215 de ani
- Lungime: 10 metri
- Lățime: 4 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Crâncești

- Vechime: 200 de ani
- Lungime: 11 metri
- Lățime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Dobrești

- Vechime: 175 de ani
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 6 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Luncasprie

- Vechime: 170 de ani
- Lungime: 10 metri
- Lățime: 6 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Rotărești

- Vechime: Nu se știe
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 4 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Ogești

- Vechime: 100 de ani
- Lungime: 11 metri
- Lățime: 2 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Sâmbăta
- Vechime: Nu se ştie
- Lungime: 10 metri
- Lăţime: 3 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Vărăşeni
- Vechime: Nu se ştie
- Lungime: 13 metri
- Lăţime: 5 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

Copăceni
- Vechime: Nu se ştie
- Lungime: 10 metri
- Lăţime: 2 metri
- Zidită primitiv, stil neclar, nu este pictată artistic
- Nu există alte monumente de artă populară

<u>Plasa Tileagd</u>

Bălaia
- Vechime: 120 de ani
- Suprafaţa: 38 de stângeni pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili
- Nu există alte monumente de artă populară

Săbolciu
- Vechime: 100 de ani
- Suprafaţa: 45 de stângeni pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili
- Nu există alte monumente de artă populară

Picleu
- Vechime: Biserica a fost zidită în anul 1646
- Suprafaţa: 144 de metri pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili
- Nu există alte monumente de artă populară

Brusturi
- Vechime: Biserica a fost zidită în anul 1646
- Suprafaţa: 196 de metri pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili

- Nu există alte monumente de artă populară

Botean

- Vechime: 100 de ani
- Suprafața: 40 de metri pătrați
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Stil gotic
- Nu există alte monumente de artă populară

Țețchea

- Vechime: 2-300 de ani
- Suprafața:
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili
- Nu există alte monumente de artă populară

Hotar

- Vechime: 2-300 de ani
- Suprafața:
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Stil gotic
- Nu există alte monumente de artă populară

Subpiatră

- Vechime: 2-300 de ani
- Suprafața:
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili
- Nu există alte monumente de artă populară

Surduc

- Vechime: 130 de ani
- Suprafața: 84 de metri pătrați
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Biserica este construită din bârne de stejar
- Nu există alte monumente de artă populară

Vârciorog

- Vechime: 120 de ani
- Suprafața: 72 de metri pătrați
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Biserica este construită din bârne de stejar
- Nu există alte monumente de artă populară

Fâșca

- Vechime: 150 de ani
- Suprafața: 45 de metri pătrați
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Biserica este construită din bârne de stejar

- Nu există alte monumente de artă populară

Alparea

- Vechime: 200 de ani
- Suprafaţa: 105 metri pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Biserica este construită din bârne de stejar
- Nu există alte monumente de artă populară

Felcheriu

- Vechime: 170 de ani
- Suprafaţa: 98 de metri pătraţi
- Istoria bisericii nu s-a putut stabili. Biserica este construită din bârne de stejar
- Nu există alte monumente de artă populară

Plasa Tinca

Cheşa

- Vechime: din anul 1850
- Lungime: 21 metri
- Lăţime: 9 metri
- Înălţime: 5 metri
- Nu există alte monumente de artă populară

Petid

- Vechime: din anul 1850
- Lungime: 19 metri
- Lăţime: 7 metri
- Înălţime: 7 metri
- Nu există alte monumente de artă populară

Carasău

- Vechime: din anul 1856
- Lungime: 19 metri
- Lăţime: 7 metri
- Înălţime: 5 metri
- Nu există alte monumente de artă populară

Plasa Vaşcău

Ghighişeni

- Vechime: din anul 1751
- Lungime: 15,4 metri
- Lăţime: 6 metri
- Păreţi laţi de 40-50 de centimetri. Biserica e făcută din lemn de

gorun; iconostasul este învelit în pânză și zugrăvit cu diferiți sfinți; pe frontispiciul ușei bărbaților se află ceva inscripție care însă din cauza unor figuri ce s-au tăiat mai târziu nu se poate descifra. Se află un singur clopot care se zice că a fost furat de turci și ascuns în gunoi și iarăși readus mai târziu. Pe clopot există o inscripție. Nu există alte monumente de artă populară

Petrileni-Zăvoieni

- Vechime: din anul 1854
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 4 metri
- Păreți lați de 15-20 de centimetri. Biserica este făcută din lemn de gorun, nu este nici zugrăvită și nici pictată. E făcută în Briheni și donată acestei comune.
- Nu există alte monumente de artă populară

Rieni

- Vechime: din anul 1754
- Lungime: 14 metri
- Lățime: 4,5 metri
- Biserica e făcută din lemn de gorun, este foarte slabă nu este sculptată și nici zugrăvită și nici inscripții nu are. E făcută la fel ca cea din Ghighișeni
- Nu există alte monumente de artă populară

Dumbrăvani

- Vechime: din anul 1879
- Lungime: 13 metri
- Lățime: 6 metri
- Biserica simplă, fără împodobiri
- Nu există alte monumente de artă populară

Stâncești (Broaște)

- Vechime: Foarte veche
- Lungime: 12 metri
- Lățime: 7 metri
- Biserica este pictată.
- Nu există alte monumente de artă populară

Brădet

- Vechime: din anul 1739
- Lungime: 16 metri
- Lățime: 8 metri

- Monument istoric. Arhitectură și pictură
- Nu există alte monumente de artă populară

Chișcău

- Vechime: din anul 1878
- Lungime: 15 metri
- Lățime: 8 metri
- Edificată simplu fără împodobire
- Nu există alte monumente de artă populară

Valea Neagră de Jos

- Vechime: din anul 1871
- Lungime: 10 metri
- Lățime: 6 metri
- Edificată simplu fără împodobire
- Nu există alte monumente de artă populară

Anexa II

Biserici din lemn de pe cuprinsul judeţului Bihor între anii 1786-1978

Nr. crt.	1786[1]	Anul 1925[2]	Anul 1929-1930[3]	Anul 1978[4]
1.	Abram			
2.		Almaş – pl. Marghita		
3.	Abrămuţ			
4.			Agriș – pl. Beliu	
5.	Alparea	Alparea – pl. Tileagd	Alparea - pl. Tileagd	
6.	Apateu			
7.	Archiş		Archiş – pl. Beliu	
8.	Aştileu	Aştileu - pl. Alesd	Aștileu - pl. Aleşd	
9.		Balc – pl. Marghita	Balc – pl. Marghita	
10.	Ateaş			
11.		Bălaia – pl. Tileagd		
12.	Batăr			
13.			Belejeni – pl. Beiuş	Belejeni
14.	Băiţa			
15.	Bălaia			
16.			Benești – pl. Beliu	
17.	Bălnaca			
18.				
19.	Beiuş – târg			

20.	Beiuşele			
21.	Beliu			
22.	Berechiu			
23.	Bicaciu			
24.	Bistra		Bistra – pl. Marghita	
25.	Bochia		Bochia – pl. Beliu	
26.				Boianu Mare
27.	Bogei			
28.	Borozel			
29.	Borşa		Borșa - pl. Tileagd	Borșa
30.	Borumlaca	Borumlaca – pl. Marghita	Borumlaca – pl. Marghita	
31.	Borz		Borz – pl. Beiuş	
32.	Botean	Botean – pl. Tileagd	Botean - pl. Tileagd	Botean
33.	Botfei		Botfei – pl. Beliu	
34.	Bratca			
35.	Brădet	Brădet – plasa Vaşcău	Brădet – pl. Vaşcău	Brădet
36.	Brusturi	Brusturi – pl. Tileagd	Brusturi - pl. Tileagd	Brusturi
37.		Buciumi – pl. Ceica	Bucium – pl. Ceica	
38.	Bucuroaia	Bucuroaia – pl. Ceica	Bucuroaia – pl. Ceica	Bucuroaia
39.			Buntești – pl. Beiuş	
40.	Briheni			
41.	Bucium			

42.	Budureasa			
43.	Bulz			
44.	Bunteşti			
45.	Burda			
46.	Burzuc			
47.	Butan			
48.	Cacuciu Vechi		Cacuciu Vechi - pl. Aleşd	
49.	Calea Mare	Calea Mare – pl. Ceica	Calea Mare – pl. Ceica	Calea Mare
50.	Cărăsău	Carasău – plasa Tinca	Carasău – pl. Tinca	
51.	Căbeşti		Căbești – pl. Beiuş	
52.	Călacea			
53.	Călăţea	Călăţea (Călăție) - pl. Alesd	Călățea - pl. Aleşd	
54.			Căpâlna – pl. Tinca	Căpâlna
55.	Câmpani de Pomezău		Câmpani – pl. Ceica	Câmpanii de Pomezău
56.	Câmpanii de Sus			
57.	Câmp			
58.	Căpâlna			
59.	Căuaşd			
60.	Cefa, târg			
61.	Ceica	Ceica – pl. Ceica		
62.	Ceişoara	Ceișoara – pl. Ceica	Ceișoara – pl. Ceica	Ceișoara
63.	Cetea	Cetea - pl. Alesd	Cetea - pl. Aleşd	
64.	Cenaloş			

65.	Cheşa	Cheșa – plasa Tinca	Cheșa – pl. Tinca	
66.	Cheresig			
67.	Chijic			
68.	Chioag filie Sârbi			
69.	Chiraleu			
70.	Chiribiş			
71.	Chistag	Chistag - pl. Alesd	Chistag - pl. Aleşd	
72.	Chişcău	Chişcău – plasa Vaşcău	Chişcău – pl. Vaşcău	
73.	Chişirid			
74.	Chişlaca		Chișlaca – pl. Beliu	
75.	Chişlaz			
76.	Cihei			
77.	Ciuhoi			
78.	Ciuleşti şi filia Hăuceşti			
79.	Ciumeghiu			
80.	Ciutelec			
81.	Ciunteşti		Ciuntești – pl. Beliu	
82.	Cociuba Mare			
83.	Cociuba Mică		Cociuba Mică – pl. Vaşcău	Cociuba Mică
84.	Cojdeni			
85.	Coleşti			Colești
86.	Comăneşti		Comănești – pl. Beliu	
87.		Copăcel – pl. Ceica	Copăcel - pl. Tileagd	

88.		Copăceni – pl. Ceica	Copăceni – pl. Ceica	Copăceni
89.	Corbeşti	Corbești – pl. Ceica	Corbești – pl. Ceica	Corbești
90.	Cornişeşti	Cornişești (Cârpești Mari) – pl. Ceica	Cornişeşti (Cârpeștii Mari) – pl. Ceica	
91.	Cornițel	Cornițel - pl. Alesd	Cornițel - pl. Aleşd	
92.	Craiva		Craiva – pl. Beliu	
93.	Cotiglet	Cotiglet – pl. Ceica		
94.	Crânceşti	Crâncești – pl. Ceica	Crâncești – pl. Ceica	
95.	Crestur			
96.	Cresuia			
97.	Criştioru de Jos			
98.	Curăţele		Curățele – pl. Beiuş	
99.	Cusuiuş			
100.	Cuzap	Cuzap – pl. Marghita	Cuzap – pl. Marghita	
101.	Damiş			
	Delani		Delani – pl. Beiuş	
102.	Delureni (Beznea)	Delureni (Beznea) - pl. Alesd	Delureni (Beznea) - pl. Aleşd	Delureni
103.	Dicăneşti			
104.	Dobricioneşti			
105.		Dobrești – pl. Ceica	Dobrești – pl. Ceica	
106.	Drăgăneşti		Drăgănești – pl. Beiuş	
107.	Drăgeşti			
108.	Drăgoteni			
109.	Dumbrava (Mociar)			

110.	Dumbrăvani	Dumbrăvani – plasa Vaşcău	Dumbrăvani – pl. Vaşcău	Dumbrăvani
111.	Dumbrăviţa de Codru			
112.	Dumbrăviţa Mică	Dumbrăvița Mică – pl. Ceica		
113.	Duşeşti	Dușești – pl. Ceica	Dușești – pl. Ceica	Dușești
114.	Făncica			
115.	Fânaţe		Fânațe – pl. Vaşcău	Fânațe
116.	Fâşca	Fâșca – pl. Tileagd	Fâșca - pl. Tileagd	Fâșca
117.	Fegernic şi filia Sarcău			
118.	Felcheriu	Felcheriu – pl. Tileagd	Felcheriu - pl. Tileagd	
119.	Feneriş			
120.			Ferice – pl. Beiuş	Ferice
121.	Fonău		Fonău – pl. Tinca	
122.	Forău			
123.	Forosig	Forosig – pl. Ceica	Forosig – pl. Ceica	
124.	Fughiu			
125.	Gepiş			
126.	Gepiu			
127.			Gălăşeni - pl. Aleşd	
128.	Gheghie	Gheghie - pl. Alesd	Gheghie - pl. Aleşd	Gheghie
129.	Ghighişeni şi Voieni	Ghighişeni – plasa Vaşcău	Ghighişeni – pl. Vaşcău	
130.	Girişu Negru			
131.			Goila – pl. Beiuş	Goila

132.	Grădinari			
133.	Groşeni	Groșeni (Groși) – pl. Beliu	Groşeni – pl. Beliu	
134.	Groşi			
135.			Gurani – pl. Vaşcău	
136.	Gurbediu			
137.	Gurbeşti, Goila		Gurbești – pl. Beiuş	Gurbești
138.	Hăşmaş şi Urviş de Beliu		Hășmaș – pl. Beliu	
139.	Hidişel			
140.			Hârșești – pl. Vaşcău	
141.	Hidişelu de Jos	Hidișelu de Jos – pl. Centrală	Hidișelu de Jos – pl. Ceica	Hidișelu de Jos
142.	Hidişelu de Sus			
143.	Hinchiriş		Hinchiriș – pl. Beiuş	Hinchiriș
144.	Hodiş	Hodiș – pl. Ceica	Hodiș – pl. Ceica	
145.	Homorog			
146.			Hodișel – pl. Beliu	
147.	Hotar	Hotar – pl. Tileagd	Hotar - pl. Aleșd	Hotar
148.	Hotărel			
149.	Husasău de Tinca			
150.	Ianoşda			
151.	Inand			
152.		Inceşti*		
153.	Ineu de Criş			

154.	Iteu			
155.	Izbuc			
156.			Incești – pl. Ceica	
157.			Josani de Căbești – pl. Beiuş	
158.			Josani de Măgești - pl. Aleşd	Josani
159.	Lazuri de Beiuş		Lazuri de Beiuş – pl. Vaşcău	Lazuri de Beiuș
160.			Lazuri de Roșia – pl. Beiuş	Lazuri de Roşia
161.	Lăzăreni	Lăzăreni (M. Lazuri) – pl. Ceica	Lăzăreni – pl. Ceica	
162.	Leheceni			
163.	Leş			
164.			Lelești – pl. Beiuş	
165.	Lugaşu de Jos			
166.	Lugaşu de Sus	Lugașul de Sus - pl. Alesd	Lugaşu de Sus - pl. Aleşd	Lugașu de Sus
167.	Lunca şi Urseşti			
168.	Luncasprie	Luncasprie – pl. Ceica	Luncasprie – pl. Ceica	Luncasprie
169.	Luncşoara		Luncșoara - pl. Aleşd	Luncșoara
170.	Lupoaia	Lupoaia – pl. Ceica	Lupoaia – pl. Ceica	
171.	Margine	Marginea – pl. Marghita	Margine – pl. Marghita	Margine
172.	Mădăras			
173.	Mărăuş şi Stoienşti		Mărăuș – pl. Beliu	
174.	Marţihaz		Mărțihaz – pl. Salonta	
175.	Meziad			
176.	Mierag		Mierag – pl. Beiuş	Mierag

177.	Mierlău	Mierlău**	Mierlău – pl. Centrală	
178.	Miersig			
179.	Mizieş			
180.	Negreni			
181.			Mocirla – pl. Beliu	
182.	Nermiş		Nermiş – pl. Beliu	
183.	Nimăieşti			
184.	Ogești	Ogești – pl. Ceica	Ogești – pl. Ceica	Ogești
185.	Ortiteag			
186.	Oşand			
187.	Oşorhei			
188.			Olcea – pl. Beliu	
189.	Parhida			
190.	Păuleşti			
191.	Păuşa		Păușa – pl. Centrală	Păușa
192.		Peștere - pl. Alesd	Peșterea - pl. Aleşd	
193.	Peştiş	Peștiș - pl. Alesd	Peştiş - pl. Aleşd	Peștiș
194.	Petid	Petid – plasa Tinca	Petid – pl. Tinca	
195.	Petreasa – Şoimuş			
196.	Petreu			
197.		Petrileni-Zăvoieni – plasa Vaşcău	Petrileni – pl. Vaşcău	
198.			Petroasa – pl. Vaşcău	
199.	Picleu	Picleu – pl. Tileagd	Picleu - pl. Tileagd	

200.	Pociovelişte			
201.	Pocola			
202.	Poiana			
203.	Poienii de Jos		Poienii de Jos – pl. Beiuş	
204.			Poienii de Sus – pl. Beiuş	
205.	Ponoară			
206.	Ponoarele (Călugări)			
207.	Prisaca			
208.	Răbăgani			
209.	Râpa		Râpa – pl. Tinca	
210.			Remeți - pl. Aleşd	
211.	Rieni	Rieni – plasa Vaşcău	Rieni – pl. Vaşcău	Rieni
212.	Rogoz de Beliu cu filia Şiad			
213.	Rohani			
214.	Roit			
215.	Roşia			
216.		Rotărești – pl. Ceica	Rotărești – pl. Ceica	Rotărești
217.	Saca		Saca – pl. Beiuş	Saca
218.	Sacalasău şi filia Derna	Sacalasău – pl. Marghita	Sacalasău – pl. Marghita	Sacalasău
219.	Satubarbă			
220.	Săbolciu	Săbolciu – pl. Tileagd	Săbolciu - pl. Tileagd	

221.	Săcădat			
222.	Săldăbagiu de Barcău			
223.	Săldăbagiu Mic	Săldăbagiu Mic – pl. Ceica	Săldăbagiu Mic – pl. Ceica	Săldăbagiu Mic
224.	Sălişte de Beiuş			
225.	Sălişte de Vaşcău			
226.	Sălişte şi filia Gurbeşti		Săliște-Pomezău – pl. Beiuş	
227.	Săliştea de Beliu			
228.	Sărand			
229.	Sărsig			
230.	Săucani		Săucani – pl. Beiuş	
231.	Săud		Săud – pl. Beiuş	
232.			Sâc – pl. Beliu	
233.	Sâmbăta	Sâmbăta – pl. Ceica	Sâmbăta – pl. Ceica	
234.			Sânnicolau – pl. Beiuş	
235.	Sânicolau Român			
236.	Sânlazăr			
237.	Sânmartin de Beiuş			
238.	Sântelec			
239.	Sârbeşti cu Folteşti			
240.	Sârbi			
241.	Sebiş	Sebiș - pl. Beiuş	Sebiș – pl. Beiuş	Sebiș
242.	Secaciu		Secaciu – pl. Beliu	
243.	Sfârnaş			

244.	Sânnicolau de Beiuş			
245.	Sitani		Sitani – pl. Ceica	Sitani-Brătești
246.	Sititelec			
247.	Sohodol - Lazuri		Sohodol – pl. Beiuş	Sohodol
248.	Spinuş de Pomezău		Spinuș – pl. Ceica	
249.	Stânceşti	Stâncești (Broaște) – plasa Vaşcău	Stâncești – pl. Vaşcău	Stâncești
250.			Stoienești – pl. Beliu	
251.	Stracoş	Stracoș – pl. Ceica	Stracoș – pl. Ceica	
252.	Suiug (cu filiile Cohan şi Dijir)			
253.		Subpiatră – pl. Tileagd	Subpieatră - pl. Aleşd	Subpiatră
254.	Suplacu de Barcău			
255.	Suplacu de Tinca		Suplacu de Tinca – pl. Tinca	
256.	Surduc	Surduc – pl. Tileagd	Surduc - pl. Tileagd	Surduc
257.	Şerghiş			
258.			Șiad – pl. Beliu	
259.			Șoimi – pl. Beiuş	Șoimi
260.			Șoimuș-Petreasa	Șoimuș-Petreasa
261.	Şumugiu	Sumugiu– pl. Centrală		
262.	Şuncuiuş			
263.			Șușag – pl. Beliu	
264.	Şuştiu			
265.	Şuşturogi			
266.	Talpe		Talpe – pl. Beiuş	Talpe

267.	Tăgădău		Tăgădău – pl. Beliu	
268.	Tămaşda şi Pusta			
269.	Tărian			
270.			Tărcăița – pl. Beiuş	Tărcăița
271.	Tăşad	Tășad – pl. Ceica	Tășad – pl. Ceica	
272.	Tăut		Tăut – pl. Tinca	
273.	Tilecuş		Tilecuș - pl. Tileagd	Tilecuș
274.	Toboliu			
275.	Topa de Criş			
276.		Topa de Jos – pl. Ceica	Topa de Jos – pl. Ceica !!!	Topa de Jos
277.	Topa de Sus			
278.		Topești – pl. Ceica	Topești – pl. Ceica	
279.	Topliţa-Cărad			
280.	Totoreni		Totoreni – pl. Beiuş	Totoreni
281.	Tria			
282.	Tulca			
283.	Țeţchea	Țeţchea – pl. Tileagd	Țeţchea - pl. Aleşd	
284.	Ţigăneştii de Criş		Ţigănești de Criș - pl. Aleşd	Ţigănești de Criș
285.	Ucuriş			
286.	Uileacu de Beiuş			
287.	Ursad şi Pocluşa de Beiuş			
288.	Urviş de Beiuş		Urviș	
289.	Valea Mare de Criş	Valea Mare - pl. Alesd	Valea Mare de Cris - pl. Aleşd	

290.	Valea Mare de Codru	Valea Mare de Codru – pl. Ceica	Valea Mare de Codru – pl. Ceica	
291.	Valea Crişului	Valea Neagră - pl. Alesd	Valea Neagră - pl. Aleşd	Valea Crişului
292.	Valea Neagră de Jos	Valea Neagră de Jos – plasa Vaşcău	Valea Neagră de Jos – pl. Vaşcău	Valea de Jos
293.			Valea Neagră de Sus – pl. Vaşcău	
294.	Varviz	Varviz – pl. Marghita	Varviz – pl. Marghita	
295.	Vaşcău			
296.			Vălani – pl. Ceica	Vălani de Pomezău
297.	Vărăşeni	Vărăşeni – pl. Ceica	Vărăşeni – pl. Ceica	Vărăşeni
298.	Vărzarii de Jos			
299.	Vârciorog	Vârciorog – pl. Tileagd	Vârciorog - pl. Tileagd	Vârciorog
300.	Vintere şi Rogoz			
301.				Viişoara***
302.	Voivozi			
303.	Zăvoiu	Zăvoiu (Cârpeștii Mici) – pl. Ceica	Zăvoiu (Cârpeștii Mici) – pl. Ceica	

* Biserică din lemn menţionată în 1925 doar cu numele (a se vedea, ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, d. 105/1925, f. 167

** Biserică din lemn menţionată în 1925 doar cu numele (a se vedea, ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, d. 105/1925, f. 168

***Biserică de lemn (în paragină) menţionată de Ioan Godea în 1972 (a se vedea Ioan Godea, *Monumente de arhitectură populară din nord-vestul României*. *Biserici de lemn din zona Barcău-Crasna*, vol. I, Muzeul Ţării Crişurilor, Oradea, 1972, p. 43

Subprefectura jud. Bihor

163

Tablou

despre bisericile vechi de lemn de pe teritorul judeţului Bihor

Nr. curent	În care comună se află biserica de lemn și cărei biserici aparţină	Ce vechime și ce dimensiuni are	O scurtă descriere a bisericei: architectură, pictură etc., eventual schiţă, desemne și fotografii	Există în acea comună sau în cele apropiate alte monumente de artă populară, case de lemn frumos sculptate, cruci de lemn, porţi etc.	Cum s-ar putea achiziţiona aceste monumente pentru muzeul etnografic al Ardealului
		1. Plasa Aleșd			
1	Peștiș	A fost făcută în anul 1709. Lung. 16 metri, Lărg. 6 "	Stil vechiu toată din lemn	nu	-
2	Tigănașul de sus	200 ani, lung. 14 metri, Lărg. 6 "	este așezată pe un vârf de deal, din lemn nepictată	"	
3	Peștere	în anul 1850, lung. 16 metri, Lărg. 7 ½ "	Stil vechiu toată din lemn	"	
4	Aștileu	în anul: 1500, Lung. 17 metri, Lărg. 8 m	Cel mai vechiu stil bizantin, pictura vechie, Cristos și mulţi sfinţi precum raiul și iadul	"	
5	Chistag	în anul 1500, Lung.: 16 metri, Lărg.: 7 ½ "	Stil vechiu toată de lemn, pictura vechie, Cristos și mulţi sfinţi precum raiul și iadul	"	
6	Călăţea	în anul 1560, Lung.: 15 metri, Lărg. 6 "	Stil vechiu fără pictura, toată de lemn	"	
7	Beznea	204 ani, Lung.: 15 metri, Lărg.: 5 "	Este foarte simplă, fără nici un obiectul ce este frumoasă, pictură nu este	"	
8	Valea Neagră	200 ani, Lung.: 10 metri, Lărg. 3 "	Este foarte simplă, fără nici un obiectul de artă frumoasă	"	
9	Valea Mare	300 ani, Lung.: 10 metri, Lărg. 7 "	"	"	
10	Corniţel	în anul 1837, Lung.: 12 metri, Lărg. 5 "	A construit-o un creștincios din comună, fără a price architectura	"	
11	Cetea	2–300 ani	E edificată din sl[illegible]	"	
12	Ghegție	2–300 ani	Este simplă	"	
		2. Plasa Beiuș			
13	Sebiș	nu s-a putut constata vechimea. Lung. 16 metri, Lăţ. 6 "	toată de lemn. Pictate din anul 1751 de David zugravul din Curtea de Argeș	"	
		3. Plasa Belin			
14	Groși	din anul 1300	Pictura din anul 1300	"	
		4. Plasa Centrală			
15	Vidișel de jos	din anul 1880, Lung.: 10 metri, Lăţime 5 "	Toate din lemn	"	
16	Sumugiu	" Plasa Marghita		"	
17	Săcălasău	350–400 ani, 12 m. lungime, 5 " lăţimea, 10–12 m înălţime	În biserica [illegible] 150–200 oameni. A fost proprietatea comunelor Derna și Săcălasău cu sediul în Derna. Derna a primit biserica de piatră și Săcălasău noaptea a furat biserica din Derna și a dus-o în mijlocul satului. Stil goth. Vopsitunile stau și azi. (oameni cu cap de porci, îngeri, sfinţi etc.)		Întreaga biserică s-ar putea așeza în Ardeal

[illegible] 31/VIII

Tablou

plasa Marghita
165

despre bisericile de lemn aflătoare în comunele plășii Marghita

Nr. c.	Comuna unde se află biserica	Vechimea și dimensiunea	O scurtă descriere a bisericii	[illegible]	Cum s-ar putea achiziționa
1.	Sacalasău gr. cat.	150-400 ani 12 m. lungime 5 m. lățime [illegible] înălțime	În biserica [illegible] 150-200 oameni. A fost proprietatea comunelor Derna și Sacalasău în comun. Derna a pierdut biserica [illegible] și Sacalasănenii într-o noapte au furat biserica din Derna și a așezat-o în mijlocul satului. Stil gotic, vopsiturile abia se văd (oameni cu cap de porci, îngeri, sfinți etc.)	Nu	Într-un vagon s-ar putea așeza toată. Această biserică a voit s-o cumpere [illegible] etnograf maghiar pentru muzeul național maghiar din Budapesta. Legătura verbală s-a și făcut însă războiul mondial a împiedecat executarea.
2.	Margine ort. rom.	Nu se știe 16 m. lungime 7 m. lățime 3 m. înălțime	Păreții lemn [illegible] și [illegible]	Nu	—
3	Balc proprietatea lui I. M. Pincaș	180 ani lung. 14 m. lată 6 m. înaltă 10 m.	I. M. Pincaș acum a cumpărat. Biserica e din lemn de stejar lucrată cu barda, acum e renovată.	Nu	—
4	Almaș gr. cat	85 ani lung. 14 m. lăț.: 8 m. înălț.: 12 m.	Biserica simplă fără picturi sau sculpturi vechi		
5	Borumlaca	200-220 ani lat: 8 m. lung.: 15 m. înalt: 5 m. Turnul 7 m.	Edificată în stil vechiu român, fără ornamente	Nu	Comuna nu are altă biserica
6	Varviz	200 ani lat: 10 m. lung. 18 m. înalt. 6 m. Turnul 7	— " —	— " —	— " —
7	Cuzap	200-250 ani lat 8 m. lung. 15 m. înalt. 5 m. Turn. 17 m.	— " —	— " —	— " —

Marghita, la 19-VIII-1925

[illegible]
[illegible] pretor

Tabloul

Comunelor din plasa Aleșd în care se găsesc Biserici vechi constr[...]

Nr. curent	Comuna	În care s'a zidit o nouă biserică și nu s'a distrus cea veche de lemn	În care se află biserică de lemn și cărei biserici aparține	Ce vechime și ce dimensiuni are	O scurtă descriere a bisericei (architectură, pictură, schiță, desemne și fotografii)	Există comun[...]
1	Peștiș	-	de sine stătătoare ort. română	s'a edificat în anul 1789. Lung. 16 mtr. Lărg. 6 "	Stil vechiu toată din lemn	[illegible]
2	Lugașul de sus	.	"	200 ani Lung. 14 mtr. Lărg. 6 "	este așezată pe un vârf de deal; e din lemn [illegible]	"
3	Peștere	.	"	s'a edificat în anul 1550 Lung. 16 mtr. Lărg. 7½ "	Stil vechiu, toată din lemn	"
4	Aștileu	.	"	s'a edificat în anul 1500. Lung. 17 mtr. Lărg. 8 "	Cel mai vechiu stil bizantin, pictura veche. Christos și mulți sfinți precum raiul și iadul.	"
5	Chistag	.	"	s'a edificat în anul 1500 Lung. 16 mtr. Lărg. 7½ "	Stil vechiu toată de lemn, pictură veche, Christos și mulți sfinți, precum raiul și iadul	"
6	[illegible]			s'a edificat în anul 1560 Lung. 15 mtr. Lărg. 6 "	Stil vechiu fără pictură [illegible]	"
7	Remeți	.	"	204 ani Lung: 15 mtr. Lărg. 5 "	Este foarte simplă fără nici un obiect de artă frumoasă. Architectură, pictură sau desemne nu sunt	"
8	Valea Neagră	.	"	200 ani Lung: 10 mtr. Lărg: 3 "	Este foarte simplă fără nici un obiect de artă frumoasă	"
9	Valea mare	.	"	300 ani Lung: 10 mtr. Lărg: 7 "	"	"
10	Cornițel	.	"	s'a edificat în anul 1837 Lung. 12 mtr. Lărg: 5 "	A construit-o un credincios din comună fără a pricepe architectura.	"
				[illegible] 300 ani	E edificată din [illegible]	

Fig. 1. Prima filă a tabelului centralizat la nivelul Prefecturii Bihor privind

Tablou

de bisericile vechi de lemn și monumentelor de arta populară din plasa Tileagd.

In care comună se află biserica de lemn și cărei biserici aparține	Ce vechime și ce dimensiuni are	O scurtă descriere a bisericii (architectura pictura etc.) eventual schița desemne și fotografii?	Există în acea comună sau în cele apropriate alte monumente de artă populară ex. case vechi, terme frumoase etc.	Cum s'ar putea achiziționa aceste monumente pentru muzeul etnografic al Ardealului
Bălaia ort. rom.	120 ani 38 □ stj.	Stabilirea istoriei bisericii nu s'a putut stabili.	nu	—
Sabolciu ort. rom.	100 ani 45 □ stj.	Stabilirea istoriei bisericii nu s'a putut stabili	nu	—
Păclea ort. rom.	Biserica a fost zidită în anul 1646 144 □ m.	— " —	nu	—
Bunteşti ort. rom.	Biserica a fost zidită în anul 1646 196 □ m.	— " —	nu	—
Botean ort. rom.	100 ani 40 □ metri	————	nu	—
Petehe ort. rom.	2-300 ani	stil gotic	nu	—
Hotar ort. rom.	— " —	— " —	nu	—
Subpiatra ort. rom.	— " —	— " —	nu	—
Surduc ort. rom.	180 ani 140 m.	Biserica este construit din din bârna [illegible]	nu	—
Vârciorog ort. rom.	120 ani 72 □ m.	— " —	nu	—
Tusca ort. rom.	160 ani 45 □ m.	— " —	nu	—
Alpare ort. rom.	200 ani 105 □ m.		nu	—
Felcheriu ort. rom.	170 ani 98 □ m.		nu	—

Tileagd la 19 Septemvrie 1925

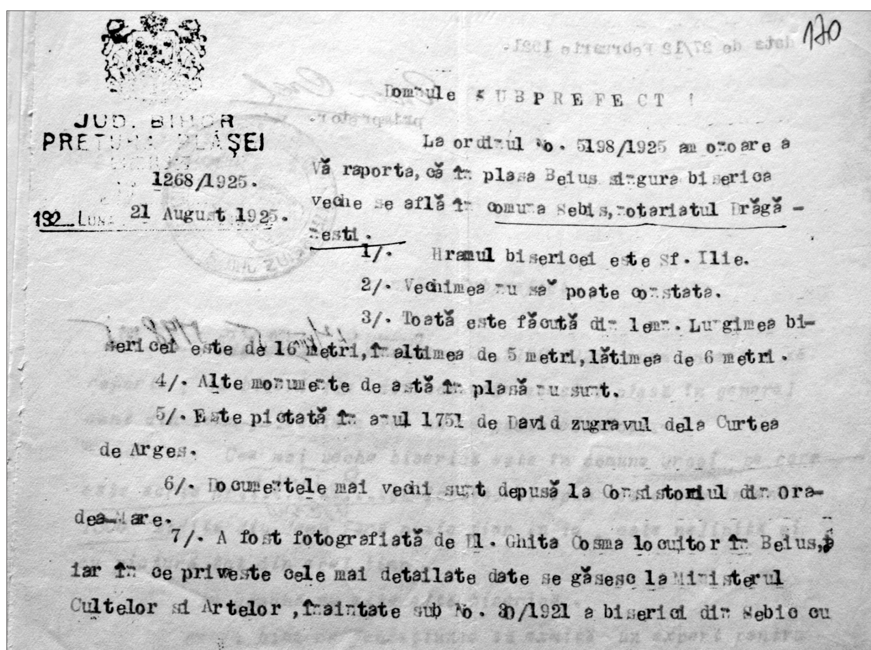
ROMÂNIA Judeţul Bihor PRIMPRETURA PLASEI TILEAGD

primpretor

bisericile de lemn din zonă (ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, f. 163)
Fig. 2. Tabelul cu evidenţa bisericilor de lemn din plasa Marghita trimisă

Prefecturii Bihor (ANR-SJBh, *Fond Prefectura*..., f. 165)

Fig. 3. Tabelul cu evidenţa bisericilor de lemn din plasa Aleşd trimisă Prefecturii Bihor



170

JUD. BIHOR
PRETURA PLĂŞEI
1268/1925.
192 Luna 21 August 1925.

Domnule SUBPREFECT !

La ordinul No. 5198/1925 am onoare a Vă raporta, că în plasa Beius singura biserica veche se află în comuna Sebis, notariatul Drăgă-nesti.

1/. Hramul bisericei este Sf. Ilie.

2/. Vechimea nu să poate constata.

3/. Toată este făcută din lemn. Lungimea bisericei este de 16 metri, înaltimea de 5 metri, lătimea de 6 metri.

4/. Alte monumente de astă în plasă nu sunt.

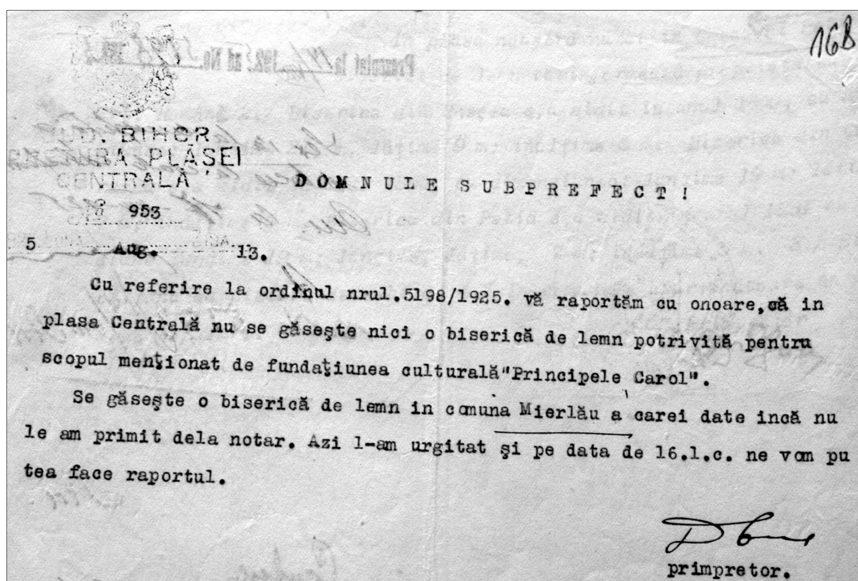
5/. Este pictată în anul 1751 de David zugravul dela Curtea de Arges.

6/. Documentele mai vechi sunt depusă la Consistoriul din Oradea-Mare.

7/. A fost fotografiată de Dl. Ghita Cosma locuitor în Beius, și iar în ce priveste cele mai detailate date se găsesc la Ministerul Cultelor si Artelor, înaintate sub No. 30/1921 a bisericii din Sebis cu

(ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, f. 177)

Fig. 4. Tabelul cu evidenţa bisericilor de lemn din plasa Tileagd trimisă Prefecturii Bihor



168

JUD. BIHOR
PRETURA PLĂSEI
CENTRALĂ
953
5 Aug. 13.

DOMNULE SUBPREFECT !

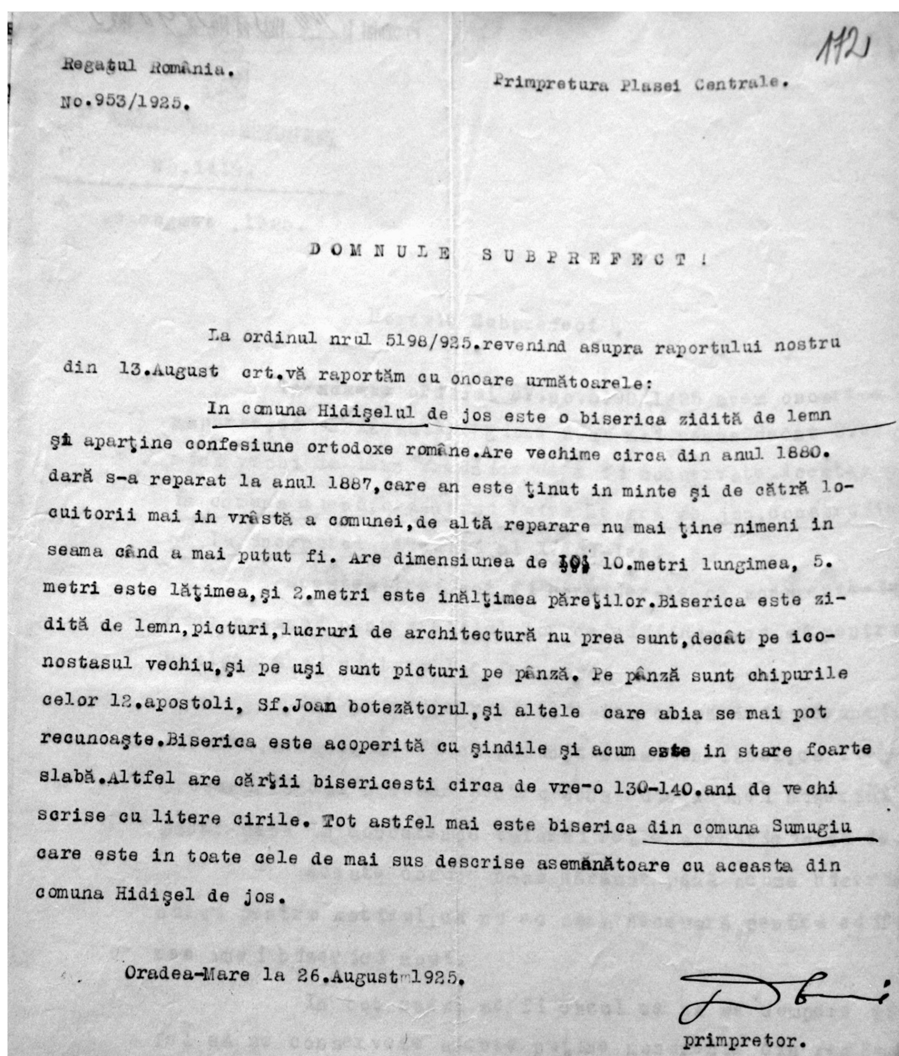
Cu referire la ordinul nrul.5198/1925. vă raportăm cu onoare, că in plasa Centrală nu se găseşte nici o biserică de lemn potrivită pentru scopul menţionat de fundaţiunea culturală "Principele Carol".

Se găseşte o biserică de lemn in comuna Mierlău a carei date incă nu le am primit dela notar. Azi l-am urgitat şi pe data de 16.l.c. ne vom putea face raportul.

primpretor.

(ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, f. 176)

Fig. 6. Tabelul cu evidenţa bisericilor de lemn din plasa Vaşcău trimisă Prefecturii Bihor



Regatul România.
No.953/1925.

Primpretura Plasei Centrale.

174

D O M N U L E S U B P R E F E C T !

La ordinul nrul 5198/925.revenind asupra raportului nostru din 13.August crt.vă raportăm cu onoare următoarele:

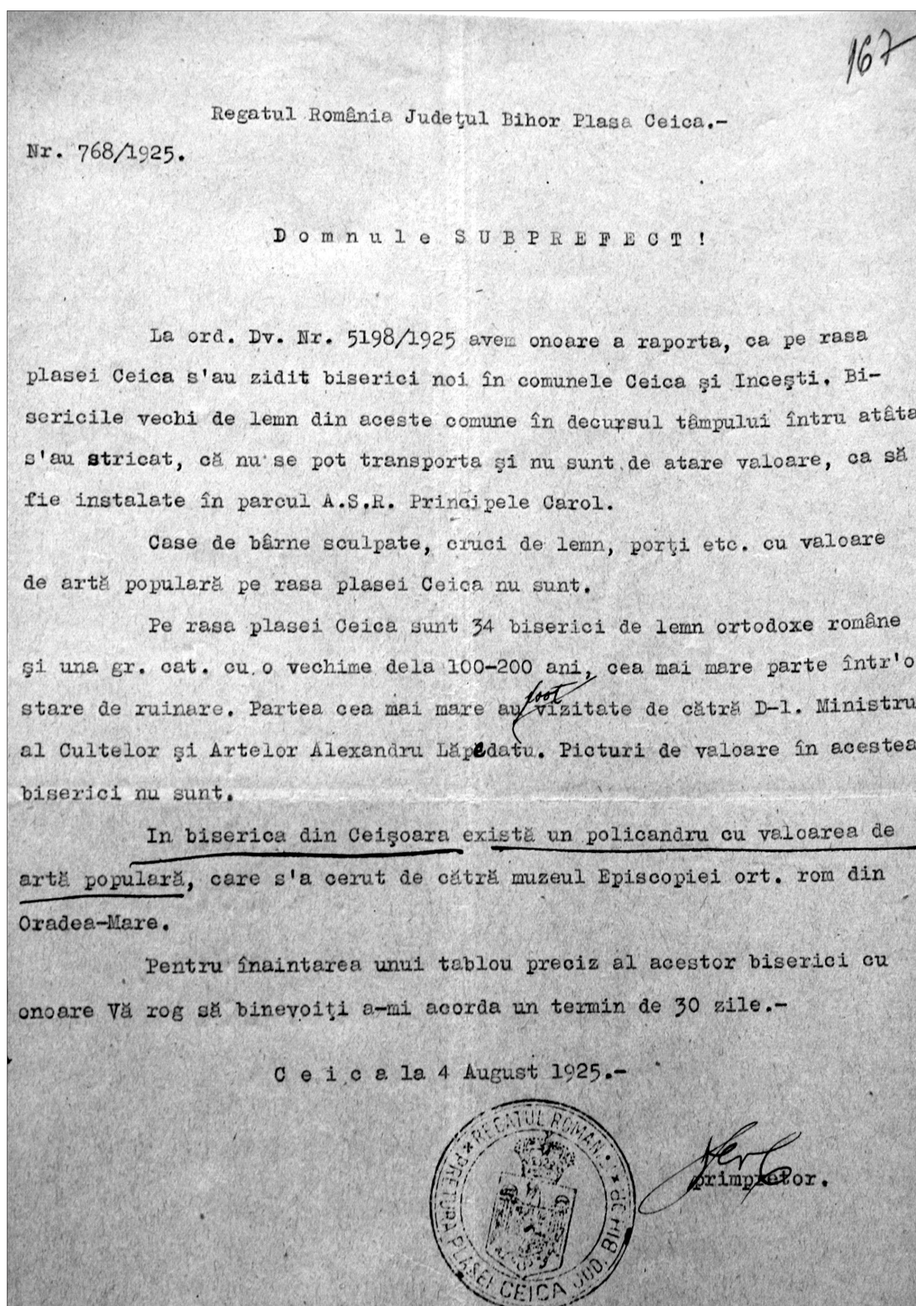
In comuna Hidişelul de jos este o biserica zidită de lemn şi aparţine confesiune ortodoxe române.Are vechime circa din anul 1880. dară s-a reparat la anul 1887,care an este ţinut in minte şi de către locuitorii mai in vrâstă a comunei,de altă reparare nu mai ţine nimeni in seama când a mai putut fi. Are dimensiunea de 10. metri lungimea, 5. metri este lăţimea,şi 2.metri este inălţimea păreţilor.Biserica este zidită de lemn,picturi,lucruri de architectură nu prea sunt,decât pe iconostasul vechiu,şi pe uşi sunt picturi pe pânză. Pe pânză sunt chipurile celor 12.apostoli, Sf.Joan botezătorul,şi altele care abia se mai pot recunoaşte.Biserica este acoperită cu şindile şi acum este in stare foarte slabă.Altfel are cărţii bisericesti circa de vre-o 130-140.ani de vechi scrise cu litere cirile. Tot astfel mai este biserica din comuna Sumugiu care este in toate cele de mai sus descrise asemănătoare cu aceasta din comuna Hidişel de jos.

Oradea-Mare la 26.August 1925.

primpretor.

(ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, f. 174)

Fig. 7. Informarea Plasei Beiuş către Prefectura Bihor privind bisericile de lemn din zonă


167

Regatul România Judeţul Bihor Plasa Ceica.-

Nr. 768/1925.

D o m n u l e S U B P R E F E C T !

La ord. Dv. Nr. 5198/1925 avem onoare a raporta, ca pe rasa plasei Ceica s'au zidit biserici noi în comunele Ceica şi Inceşti. Bisericile vechi de lemn din aceste comune în decursul tâmpului întru atâta s'au stricat, că nu se pot transporta şi nu sunt de atare valoare, ca să fie instalate în parcul A.S.R. Principele Carol.

Case de bârne sculpate, cruci de lemn, porţi etc. cu valoare de artă populară pe rasa plasei Ceica nu sunt.

Pe rasa plasei Ceica sunt 34 biserici de lemn ortodoxe române şi una gr. cat. cu o vechime dela 100-200 ani, cea mai mare parte într'o stare de ruinare. Partea cea mai mare au fost vizitate de către D-l. Ministru al Cultelor şi Artelor Alexandru Lăpedatu. Picturi de valoare în acestea biserici nu sunt.

In biserica din Ceişoara există un policandru cu valoarea de artă populară, care s'a cerut de către muzeul Episcopiei ort. rom din Oradea-Mare.

Pentru înaintarea unui tablou preciz al acestor biserici cu onoare Vă rog să binevoiţi a-mi acorda un termin de 30 zile.-

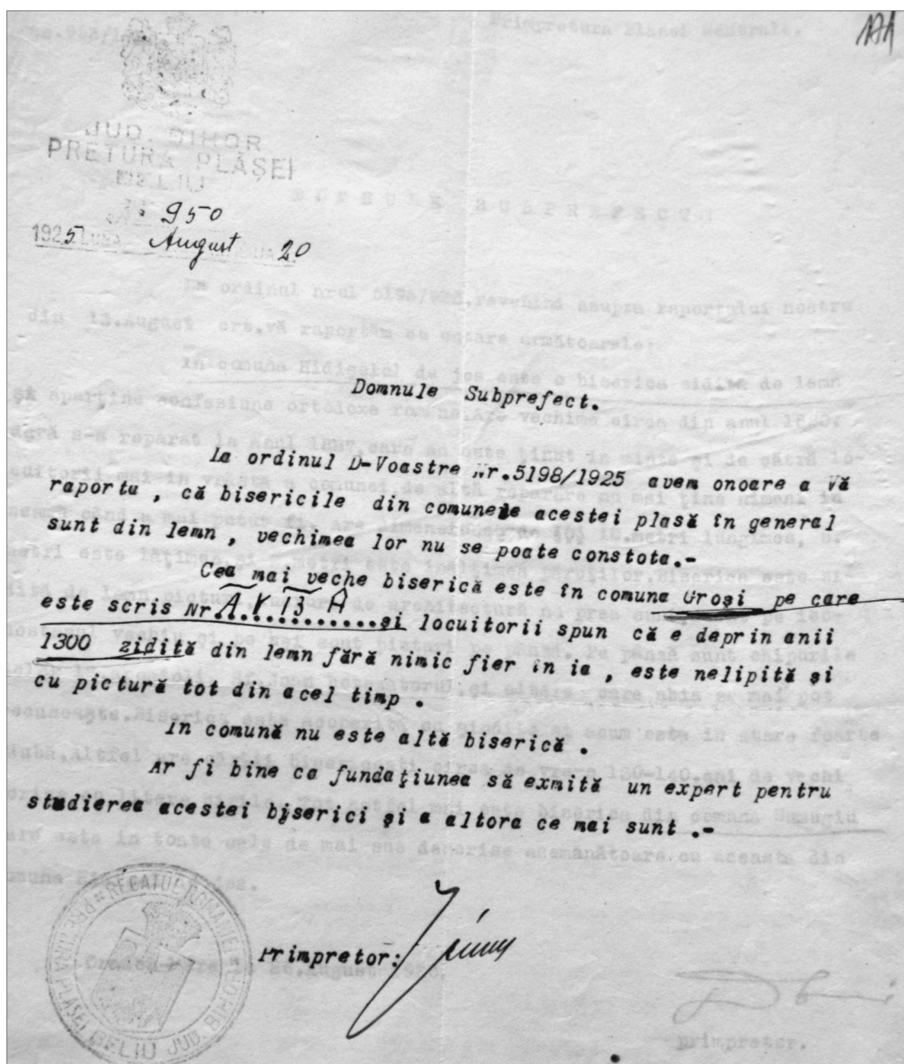
C e i c a la 4 August 1925.-

primpretor.

REGATUL ROMÂN PRETURA PLASEI CEICA JUD. BIHOR

(ANR-SJBh, *Fond Prefectura...*, f. 170)

Fig. 8. Informarea Plasei Centrale către Prefectura Bihor privind bisericile de lemn din zonă



JUD. BIHOR
PRETURA PLAŞEI
BELIU
Nr. 950
1925 luna August 20

Domnule Subprefect.

La ordinul D-Voastre Nr.5198/1925 avem onoare a Vă raporta, că bisericile din comunele acestei plasă în general sunt din lemn, vechimea lor nu se poate constata.-

Cea mai veche biserică este în comuna Groşi pe care este scris Nr ĀV13 Ā............şi locuitorii spun că e deprin anii 1300 zidită din lemn fără nimic fier în ie, este nelipită şi cu pictură tot din acel timp.

În comună nu este altă biserică.

Ar fi bine ca fundaţiunea să exmită un expert pentru studierea acestei biserici şi a altora ce mai sunt.-

Primpretor: [signature]

REGATUL ROMANIEI PRETURA PLASEI BELIU JUD. BIHOR

(ANR-SJBh, *Fond Prefectura...* f. 168)

Fig. 9. Informarea Plasei Centrale către Prefectura Bihor privind bisericile de lemn din

UNIVERSUL ETNOGRAFIC CONTEMPORAN AL ȚĂRII BEIUȘULUI

VASILE TODINCA*

THE ETHNOGRAPHIC CONTEMPORARY UNIVERSE
IN BEIUŞ COUNTY

Our study started from the idea of a close up view towards life and ethnographic reality in Beiuș country, marking out the universe of the traditional village still existent in our days, in the field and, at the same time, the way in which these fragments of rural spirituality, are still viable and abound in traditional elements such as: ethno-folkloric manifestations, architecture, crafts, occupations, customs and other, all attract the researchers in this domain and also the tourists in this zone. In this sense, we started from the idea that, the village does not limit to the territory or to its hearth, it is a complex reality, from different points of view: historical, economical, social, mental, architectural, habitational and ethnographic.

All we exposed in our work justifies us to fully say that the researchers and the tourists who come in the area of Beiuș, have enough things to see and research from ethnographic point of view.

Key words: ethnography, tourism, rural, ethnographic traditions, local museums, crafts in this area.

Din perspectiva abordării etnografice contemporane a Țării Beiușului[1], lucrarea noastră, se doreşte, pe de o parte a fi o creionare a universului satului tradiţional existent în zona Beiuşului, pornind de la cercetarea acestei realităţi

* Muzeul Ţării Crişurilor, todinca_vasile@yahoo.com

[1] Această scurtă prezentare are la bază lucrări privind istoria zonei Beiușului și lucrări cu caracter general privind istoria Bihorului. Dintre acestea, am reținut: I. O. Berindei, Țara Beiușului, în vol. Câmpia Crişurilor, Crişul Repede, Ţara Beiuşului, în Cercetări în geografia României, Editura Științifică și Enciclopedică, Bucureşti, 1977; I. O. Berindei, Gr. P. Pop, Județul Bihor, în Județele României, Editura Acadamiei, Bucureşti, 1972; Sever Dumitraşcu, Descoperirile arheologice din valea Crişului Negru și semnificația lor istorică, în Crisia, Oradea, 1985; Ioan Degău, Nicolae Brânda (coordonatori), Beiuşul şi lumea lui. Studiu monografic, vol. I-IV, Editura Primus, Oradea, 2008; Repertoriul monumentelor din județul Bihor, Oradea, 1974; David Prodan, Domeniul Beiușului la 1600, în Anuarul Institutului de Istorie, Cluj, 1962; Barbu Ștefănescu (coordonator). Agricultură, meșteșug și comerț la locuitorii din zona Beiușului în secolele XVIII-XX, Editura Universității din Oradea, 2001; Ana Ilea, Gh. Mudura, Veronica Covaci, Conscrierea domeniului Beiuș la 1721, în Crisia, 1980, p.353-412; Ioan Godea, Zona etnografică Beiuș, Editura Sport-Turism, București, 1981; Liviu Borcea, Bihorul medieval, Editura Arca, Oradea, 2005; Barbu Ștefănescu, Bodo Edith, Ruperea tăcerii, Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 1998. Maria Bocşe, Structuri tradiţionale ale culturii populare, în Studii şi Comunicări de Etnologie, tom X, Editura Academiei, 1995.

în teren şi pe de alta, modul cum aceste crâmpee de spiritualitate rurală, care incumbă elemente tradiţionale: manifestări etno-folclorice, arhitectură, meşteşuguri, ocupaţii, obiceiuri etc., atrag, deopotrivă *cercetătorii domeniului* și *turiştii,* în zonă. În acest sens, am pornit de la ideea, că *satul* nu se limitează numai la teritoriu sau vatră, el este o realitate complexă, din punct de vedere: istoric, economic, social, mental, arhitectural, habitaţional şi etnografic.

Aşezările rurale din Ţara Beiuşului, aşa cum se prezintă astăzi, nu sunt decât capătul unui lanţ evolutiv extrem de complex, care a durat milenii şi trebuie urmărit pas cu pas, chiar dacă acest lucru nu este atât de uşor. Trecerea de la un stadiul la altul poate fi înţeles numai prin coroborarea datelor mai multor discipline: arheologie, istorie, lingvistică, etnologie, demografie etc. Numai evenimentele care s-au succedat în ultiml mileniu ridică o serie de probleme, fără cunoaşterea cărora nu vom putea explica o serie de realităţi constatabile azi şi care, spre a fi înţelese, tebuie explicate.

Din şirul lung al *evenimentelor istorice* vom poposi doar asupra unuia, care a avut un impact deosebit asupra schimbării înfăţişării planimetrice a multor localităţi din zona Beiuşului, *trasul la linie*[2]. Această problemă deosebit de complexă, de altfel, a pornit de la faptul că dispersarea gospodăriilor în cadrul mai multor vetre de sate era foarte periculoasă pentru stăpânul de pământ, întrucât mulţi iobagi fugeau în pădure de pe moşiile stăpânului şi se adăposteau aici, cauzând reducerea forţei de muncă, şi implicit reducerea producţiei agricole. Tot aici în codri, se adăposteau *răufăcătorii*, haiducii, lotrii, care nu puteau fi prinşi, dar provocau nu de puţine ori jafuri pe moşiile stăpânilor de pământ. De asemenea, teama de răscoalele ţăranilor iobagi, atât de greu exploataţi, a fost o altă cauză a *trasului la linie*. Prin măsurile de comasare a satelor se impunea, stămutarea gospodăriilor din munţi, din păduri, abuzându-se de toate mijloace, inclusiv cele militare şi mai mult, indiferent de anotimp. Au fost cazuri când s-a impus cu forţa strămutarea satelor chiar pe timp de iarnă. Aşa se face că satul Dumbrăviţa de Codru a fost strămutat în timpul iarnii, până la data de 15 ianuarie 1773. Printre altele se preciza, obligativitatea stăpânului de pământ de a distribui ţăranilor noi intravilane, aliniate de-a lungul unor uliţe drepte, conform planurilor întocmite. Se impunea de asemenea şi modul cum trebuie să arate o casă construită în vatra nouă a satului astfel: *noile case trebuiau amplasate la stradă, să aibe cel puţin un geam, trei încăperi, pereţii să fie construiţi din cărămidă nearsă, lemnele din casele demolate să fie întrebuinţate pentru casele noi, lemne se aprobau din*

[2] V. Maxim, I.Godea, *Consideraţii istorice şi demografice privind tipologia aşezărilor rurale din nord-vestul României,* în Biharea, Oradea, 1974, p.13-14.

pădurile domeniale numai pentru acoperiş, dar şi acestea din esenţă de fag şi stejar. Pentru grădini nu se aprobau lemne, aceste trebuiau împrejmuite cu gard de spini[3]. Acţiunea de aliniere a satelor în zona Beiuş a luat o amploare în anul 1773, între 6 aprilie şi 31 august, când au fost strămutate satele Pocola, Vintere, Tărcaia şi Delani cu un număr de peste 400 de case[4].

De asemenea, satul din zona Beiuşului este şi o *realitate socio economică* adică o aşezare plasată într-un *hinterland agricol*[5]. La formarea satelor trebuia să se ţină seama de resursele naturale de venit din preajmă, de posibilităţile de lucru a terenului în scopul obţinerii roadelor, întrucât, ocupaţia de bază fiind agricultura, oamenii trebuiau să defrişeze, să are, să semene şi să recolteze. Din această recoltă se acopereau toate nevoile locuitorilor şi chiar ceva în plus, fapt ce concura la progresul aşezării respective. De cele mai multe ori produselor agricole şi animaliere li se adăugau cele meşteşugăreşti: *olarii* aşezaţi în locuri unde se găsea un lut de calitate (Leheceni, Leleşti), *lemnarii, şindrilarii şi lădarii* locuiau în aşezări unde domina pădurile de fag şi stejar (Budureasa, Burda, Cresuia, Gurani), pioarii şi morarii locuiau în sate amplasate pe cursuri repezi de ape (Roşia, Căbeşti, Budureasa, Fânaţe).

Satul din ţinutul Beiuşului a fost şi o *realitate edilitar arhitecturală*, profund ancorată în construcţii din *lemn* sau din *cărămidă nearsă*, pe cât de simple pe atât de funcţionale. *Casa* reprezintă, între edificiile gospodăriei, centru vital, spaţiul cel mai marcat de prezenţa umană, cel mai încărcat de funcţionalităţi şi semnificaţii, unele dintre ele venind din timpuri imemoriale. La începutul secolului XX, casa din zona Beiuşului, se construia din lemn de fag sau gorun. Pereţii se făceau din *îngrădeli dă lemn* (nuiele împletite dupa şoşi de lemn) sau *stobori de lemn* (scânduri din lemn cioplite şi bătute între *şoşi*, piloni de lemn de fag sau stejar) lipiţi cu pământ amestecat cu *pleve*. Casa se compunea dintr-un târnaţ, în care se intra de afară pe o uşă din scânduri sau leţuri din lemn, (roştyei) ce oferă intrarea în tindă. *Tinda* constituia spaţiul de acces spre una sau două camere aşezate de o parte şi de alta a acesteia. *Târnaţul* - de multe ori îl găsim închis în partea de jos, unde avea de obicei, un pat în care gospodarul dormea mai bine de jumătate de an. În celălalt capăt al târnaţului era un hambar mare din lemn pentru cereale sau în alte variante locul hambarului era luat de o cămară. În *tindă* era aşezat cuptorul care ulterior va fi mutat într-o anexă utilizată de obicei vara – *cuptorişte*. Tot aici se păstrau sacii cu grâu sau făină, cada cu varză acră, postava pentru frământat pâine, budiea

[3] *Ibidem*, p. 30-31.
[4] *Ibidem*, p. 20.
[5] A. Toynbee, *Oraşele în mişcare*, Editura Politică, Bucureşti, 1979, p. 28.

din lemn cu doaje de brad pentru brânză, budiea pentru ținutul bucatelor borte, furca cu roată, războiul de țesut, greabănul etc,[6]. Din tindă se intra în cele două camere (sobe) şi se urca în pod pe scară. Încălzirea camerelor se făcea cu lemne. Soba *(căndălăul, caminiţa)* era constuită la început din piatră şi pământ şi de dimensiuni joase chiar fără uşă, fumul era direcţionat spre coşul cuptorului. La casele din zona Beiuşului găsim *băbura,*[7], instalaţie de captare a fumului din vatra deschisă a cuptorului, de formă tronconică, împletită din nuiele de alun muruite cu lut. Cât priveşte camerele, una era orientată spre uliţă, camera de oaspeţi şi cealaltă spre ocol camera de zi a familiei.

Un alt edificiu arhitectural al satului din zona Beiuşului îl reprezintă *biserica*, aceasta trona de cele mai multe ori pe o colină, un deluţ al satului şi era construită de meşteri lemnari specializaţi în construcţia de biserici. Principala materie primă din care era construită era lemnul de stejar şi fag, adus şi depozitat de către comunitate pentru a se usca. În zona Beiuşului nu a exista sat în care să nu fie o bisericuţă din lemn. Azi au mai rezistat vitregiilor timpului bisericile din Brădet, Stânceşti, Săud, Rieni, etc., adevărate monumente de arhitectură populară.

Satul bihorean din zona Beiuşului este în acelaşi timp şi o *realitate etnografică* extrem de complexă, cu bogate şi variate forme de cultură materială şi spirituală, care trebuie cunoscute, înţelese şi preţuite cu aceeaşi dragoste cu care au fost create de către înaintaşi. Aşa se face că, cercetarea noastră, poartă amprenta cunoaşterii acestei realităţi şi a popularizării ei, în vederea atragerii şi a altor doritori şi consumatori de frumos şi tradiţii, de a se adăpa la acest izvor de spiritualitate tradiţională.

La ora actuală aceste manifestări ale culturii materiale ale satului tradiţional sunt depozitate în muzeele etnografice şi casele memoriale ale unor creatori populari din zonă. De asemenea, menifestările etno-culturale, devenite tradiţie în zonă precum : Straiţa plină de la Roşia, Încondeiatul ouălor şi bătutul de toacă la Drăgoteni, Festivalul concurs Vioara cu goarnă Dorel Codoban, Târgul de joia din Beiuş şi Târgul meşterilor populari din Beiuş, sunt tot atâtea mărturii ce aduc aminte de vremuri de mult apuse, de obiceiuri şi tradiţii din satul din zona Beiuşului.

În urma cercetărilor făcute în zona Beiuşului, am intrat în contact şi cu alte fapte şi fenomene tradiţionale, care mai există şi care pot fi valorificate în scopul unui *turism etnografic* benefic. Ne referim la : arhitectura tradiţională, câtă mai există (Roşia, Meziad, Budureasa, Câmp Moţi etc), la plantele

[6] Mihele Hortensia, Meziad 85 de ani.
[7] Cimbre Eva, Roşia, 70 de ani.

medicinale, care vegetează în zonă şi care au dezvoltat o adevărat industrie (Poieni de Sus, Poieni de Jos, Bunteşti), la meşteşuguri precum lemnăritul (scărarii din Cresuia, lădarii şi sculptorii în lemn din Budureasa), prepararea varului (Izbuc), olăritul (Leheceni), prepararea tradiţională a băuturilor alcoolice (pălincăriile din Curăţele, Roşia, Căbeşti etc.) la bisericile de lemn (Stânceşti, Brădet, Săud, Totoreni, Rieni etc.), care încă mai dăinuie, la morile pe apă (Roşia, Săud). De asemenea lucrarea mai are câteva repere pe care se axează şi pe care turistul venit în zonă nu trebuie să le ocolescă: muzeele şi case memoriale ale creatorilor populari şi ale unor personalităţi din zonă (casa muzeu din Remetea, Budureasa, Finiş, muzeul etnografic La Fluturi şi muzeul etnografic din Beiuş, casa memorială a poetului Gheorghe Pituţ din Sălişte de Beiuş, casa memorială Nica Tănase şi Nica Sabin din Sârbeşti,) centre de meşteşuguri tradiţionale, festivaluri etno-folclorice şi turul bisericilor de lemn din Ţara Beiuşului şi nu în ultimul rând satul cu icoane pe casa Delani. La toate acestea am aduga *gastronomia tradiţională*, încă vie şi de excepţie a satului bihorean din zona Beiuşului.

Vom lua în cele de mai jos cîteva repere pe care turistul venit în zonă nu trebuie să le ocolească astfel: *tradiţia, meşteşugul şi pitorescul* nu se îmbină nicăieri mai bine ca în comuna bihoreană Roşia. Case tradiţionale vechi de peste o sută de ani, peşteri, straie populare cusute cu măiestrie, artă şi migală. De toate au parte cei care ajung să păşească pe tărâmul magic al comunei bihorene. La intrarea în comuna Roşia, pe pârâul ce poartă acelaşi nume, există o moară de apă ce macină grâne de aproape două sute de ani. Proprietarul ei, în acelaşi timp ghid al acestui obiectiv turistic, este un neîntrecut cântăreţ la vioară cu goarnă, un instrument specific numai acestei regiuni din judeţul Bihor.

Cătunul Runcuri, aflat deasupra comunei Roşia, se mândreşte cu un grup de case tradiţionale, reamenajate astfel încât să poată oferi turiştilor cele mai confortabile condiţii de cazare. Case vechi de peste o sută de ani, chiar şi un coteţ, au în interior tot ce trebuie pentru ai primi şi găzdui pe călătorii obosiţi de drum. Frumuseţea acestor construcţii tradiţionale şi împrejurimile dau naştere unui peisaj de poveste.

Bogăţia culturală a zonei este întregită de îndeletniciri specifice zonelor montane, precum prelucrarea lemnului, creşterea animalelor sau cusutul straielor populare. Obiecte de podoabă specifice zonei, realizate din minuscule mărgele de sticlă colorată, zgărdanele au devenit accesorii vestimentare foarte căutate chiar şi de turişti.

A devenit deja tradiţie, târgul de produse tradiţionale *Straiţa plină de*

la Roşia, care are loc la mijloc de octombrie în comuna Roşia, este locul unde se pot degusta şi achiziţiona delicatese cum numai aici se pot găsi: plăcintele coapte după reţete locale, brânza de capră – pregătită cu cele mai surprinzătoare ingrediente, dulceaţa de ardei iute ori de ceapă roşie şi, desigur, nelipsita pălincă de Bihor. De asemenea în semn de preţuire faţă de creatorul popular al viorii cu goarnă Dorel Codoban, în localitatea Lazuri de Roşia a fost amenajat un punct muzeistic cu atelierul maestrului, iar anual, la sfârşitul lunii august, se organizează *Festivalul viorii cu goarnă "Dorel Codoban"* la Roşia.

La vremea sărbătorilor de Crăciun prin Roşia se aud colinde păstrate din moşi-strămoşi. Acestea toate sunt doar o frântură din frumuseţea acestui colţ de rai al Bihorului, iar cei dornici să le vadă sau să descopere mai mult sunt aşteptaţi cu drag în Munţii Pădurea Craiului.

Tot pe Valea Roşiei în satul Drăgoteni în preajma sărbătorilor pascale (vinerea mare) are loc *Festivalul concurs de încondeiat ouă şi bătutul de toacă*, o manifestare deosebit de frumoasă şi de un colorit aparte cu foarte mulţi participanţi din zonă.

Un alt popas, care nu trebuie ratat de către turistul venit în Ţara Beiuşului l-ar reprezenta satele de pe cursul superior al Crisului Negru, acolo unde se plamădeşte *lutul şi varul*.

Miraculoasa metamorfoză a lutului cu apa, focul şi sufletul meşterului olar pentru naşterea ceramicii populare, a fost reprezentată de-a lungul timpului de satele, unde pământul nu era generos cu cultivarea cerealelor. Aşa se face, că pe cursul superior al Crişului Negru, au apărut sate specializate în producerea ceremicii populare precum : Criştioru de jos, Leheceni, Sălişte de Vaşcău, Cărpinet, Leleşti şi Valea Neagră de Jos. Dintre toate azi mai există acest meşteşug în satul Leheceni. Aici la Leheceni mai dăinuie, ultimul meşter olar (Raul Bocşe), care transformă lutul, în vase de o rară frumuseţe, vase ce aduc aminte de meşterii olari, care odinioară locuiau în această localitate. Satul Leheceni a fost un sat cu meşteri specializaţi în olărit, meşteşug pentru care făceau un adevarat cult.

Tot aici, peste deal, satele Izbuc, Câmp - Moţi şi Călugări, stau zălog uitării în ceea ce priveşte meşteşugul preparării varului. Odinioară oamenii acestor sate trăiau din vărărit şi lucrul la pădure. Astăzi sunt din ce în ce mai puţini meşteri vărari: la Călugări mai lucrează 7, la Izbuc 9, iar în Câmp -Moţi câte 2-3. Numărul acestora este în continuă scădere, spre exemplu în anul 2000 la Izbuc se ocupau cu vărăritul 104 vărari, în călugări 10 vărari iar în

Câmp Moţi 16[8], faptul se datorează ofertei industriale tot mai diversificate. Nu departe de aceste localităţi turistul poate ajunge cu uşurinţă la Sfânta Mănăstire Izbuc, la Izvorul Tămăduirii, un adevărat colţ de rai unde îşi pot găsi liniştea sufletească şi trupescă.

Meşteşugul *lemnăritului*, chiar dacă în curs de destructurare, el mai dăinuie prin meşterii lemnari din Budureasa, care confecţionează celebrele *lăzi de zestre* şi cei din Cresuia specializaţi în producerea scărilor din lemn, fie duble sau lungi. Sătenii din Cresuia, parcurgeau distanţe mari cu căruţele cu coveltir, încărcate cu scări, ajungând până în câmpiile Aradului ori Timişoarei schimbându-le cu „bucate" – grâu şi porum. Astăzi mai confecţionează scări doar 6 meşteri, care sunt valorificate în târguri din diverse oraşe ale ţării.

O altă particularitate a zonei Beiuşului o reprezintă *culesul în natură*, care a fost o prezenţă constantă, acoperind solicitări venind nu numai din sfera alimentaţiei, şi coloritului ţesăturilor ci şi din cea a medicinei populare. Varietatea florei spontane de pe valea Crişului Pietros a dus la specializarea în masă a cetăţenilor din satul Poienii de Jos în prepararea şi desfacerea pe piaţă a produselor medicale naturiste. În jurul anului 1900 în satul Poienii de Jos existau peste 100 de familii care acopereau cu oferta lor întrega Românie şi o parte din Ungaria, comercializând 60-70 de plante de leac, cu recomandări terapeutice riguroase[9]. Astăzi zona Crişului Pietros cu satele Bunteşti, Poienii de Jos şi Poienii de Sus au dezvoltat o adevărată *industrie farmaceutică* bazată pe proprietăţile terapeutice ale plantelor medicinale. Aici se fabrică ceaiuri, creme, tincturi brevetate şi recomandate în tratarea diverselor boli.

Au prins contur în Ţara Beiuşului creerea de muzee etnografice locale la iniţiativa unor fii ai satului, care au cumpărat case tradiţionale şi obiecte din sate şi pe care le-au expus. Aşa se face că la Remetea, Budureasa, Chişcău şi Finiş există la ora actuală câte o casă amenajată în stil tradiţional cu interioare ce aduc aminte de portul popular, unelte şi acareturi, de obiecte ce decorau casa, şi de alte construcţii tradiţionale.

Dintre aceste un loc aparte îl ocupă, am putea spune, Complexul muzeal etnografic *La Fluturi.* Aici turistul întră cu adevărat în universul tradiţional al satului din zona Beiuşului, prin modul cum sunt amplasate obiectele dupa criterii bine stabilite. Astfel, avem ocazia să vedem obiecte ce decorau interiorul casei tradiţionale, obiecte ce făceau parte din atelierele unor meşteşugari ce produceau în satul din Ţara Beiuşului precum fierarii, olării şi lemnarii. De

[8] Ioan Goman, Meşteşugul vărăritului în satele din depresiunea Beiuşului, Biharea, 2001-2003, p. 59-60.
[9] Maria Bocşe, Ana Marossy, Medicina populară, ocupaţie specializată a satului poienii de jos- Judeţul Bihor, în Revista muzeelor, nr. 3/1969, p. 269-271.

asemenea, sunt foarte bine reprezentate prin obiecte şi utilaje, marile ocupaţii ale satului agricultura şi creşterea animalelor. Sunt expuse piese e aduc aminte de pomicultură, viticultură, albinărit, vânătoare, pescuit, păstorit, vărărit, meşteşuguri casnice, lucrul la pădure etc.

Tot aici turistul împătimt de valorile satului poate admira o excepţională colecţie de maşini agricole: batoze, tractoare, utileje de tot felul, între care, însă, un loc aparte, îl ocupă locomobila care a luat parte la filmul Pădureanca.

La intrarea în municipiul Beiuş dinspre Oradea, pe partea dreaptă, un împătimit culegător de tradiţii Ioan Degău, fost director al Băncii Naţionale Sucursala Bihor, a amenajat un adevărat *complex muzeistic* ce aduce aminte de satul tradiţional beiuşan. Aici trecătorul poate admira o frumoasă biserică de lemn, o casă ţărănească amenajată dupa tradiţia locului, moara de ulei şi pălincăria.

La ieşirea din municipiul Beiuş spre Roşia prima localitate este satul Delani, unde turistului îi iese în cale casele de o frumuseţe aparte, cu o arhitectură moderna, dar mai ales cu *icoane* pe ele. Acest fapt face ca satul Delani să fie unicul sat din România, care are *icoane pe case*, semn al protecţiei acestora de duhurile răului, de forţele malefice.

La cele arătate mai sus se poate alătura un frumos traseu al vizitării *bisericilor din lemn* din Ţara Beiuşului, adevărate vetre de cultură şi civilizaţie ale satului tradiţional. Turistul aflat în zonă va putea admira, astfel, frumoasele construcţii din lemn, adevărate lăcaşuri de lumină spirituală, construite de meşteri iscusiţi. Pot fi vizitate bisericile din lemn din satele: *Totoreni* (biserică construită la 1745); *Rieni* (biserica este construită la 1738 de către meşterii Fleantu Nicoară şi Petrica Gheorghe); *Mierag* (biserică construită la 1748); *Saca* comuna Budureasa(biserica păstrează cele mai vechi clopote din Bihor 1645); *Cociuba Mică* (biserica este construită la 1715 şi este pictată de David Zugravul de la Curtea de Argeş); *Goila* comuna Căbeşti (biserica este construită la 1750, uşile împărăteşti sunt pictate de David Zugravul de la Curtea De Argeş); *Stânceşti* comuna Bunteşti(biserica este construită la 1752); *Şebiş* (biserica este construită la 1724); *Talpe* (biserica este construită la 1731); *Brădet* (bisrica este construită la 1733 şi este pictată de David Zugravul de la Curtea de Argeş.

Tot în zonă mai poate fi vizitată în comuna Remetea *biserica reformată de zid*. Edificiul a fost construit în întregime, în forma în care se vede şi astăzi în cursul secolului al XIV-lea şi la începutul secolului următor. Doar, sacristia adosată laturii nordice, contraforţii navei şi a absidei, respectiv arcul interior au fost demolate în cursul unor renovări moderne. Pe pereţii interiori

se păstrează picturi murale parţial cercetate şi conservate (Maica Sfântă cu Pruncul Isus, Apostoli, Sfinţii Ştefan, Ladislau şi Emeric, scene din viaţa Sfântului Ladislau, Arhanghelul Mihail, etc.). Un element specific şi extrem de rar reprezintă picturile murale de inspiraţie bizantină databile în secolele XV-XVI, descoperite pe pereţii şi bolta încăperii de la nivelul inferior a turnului de clopot.

Târgul de Joia din Beiuş

Beiuşul este recunoscut şi pentru *târgul din fiecare zi de joi* a săptămânii, când toată Ţara Beiuşului coboară la cumpărat şi vândut. Astfel, din necesităţi economice, ţăranii îşi aduceau la târg produsele muncii lor artizanale pentru a le vinde şi a-şi cumpăra unelte ori cele necesare traiului. Aproape fiecare sat este cunoscut pentru o anumită tradiţie a făuririi unor produse specifice cu care locuitorii se prezentau la târg. În vremurile mai îndepărtate, probabil, era folosit trocul, modalitate de a schimba produsele agricole între ei. Prin satele din depresiunea Beiuşului treceau nu demult căruţele moţilor care ofereau ciubere ori doniţe în schimbul grâului ori porumbului, după cum sătenii din Cresuia îşi schimbau în câmpiile Aradului ori Timişoarei scările lungi cu „bucate" – grâu şi porumb.

Din satele Leheceni, Criştioru de Jos, Sălişte de Vaşcău, Leleşti se urnesc sub strălucirea Carului Mare căruţele cu loitre înalte încărcate cu blide, ulcioare, cănţi, oale, adică toate urmaşele venerabilei şi milenarei străbunice „roata olarului", cea care te astâmpără de sete când bei apă dintr-o cantă de pământ, toate de culoare ca într-o pictură abstractă şi învelite în fân să nu se spargă unele de altele.

Din satul Sârbeşti, ţăranii meşteşugari aduc la târg sumanele lor călduroase din postav alb, lungi până la genunchi, dichisite cu tot soiul de bucăţi de postav colorat în verde, roşu sau cărămiziu; de la Delani vin „bituşile" – cojoacele lungi până la pământ care se poartă pe vreme proastă cu lâna în afară.

De la Meziad, Coleşti, Câmp, Câmp Moţi, Criştioru de Jos, Sohodol, Ponoare, Izbuc, Suştiu, caii şi vitele trag opintindu-se ca într-o procesiune sacră carele încărcate cu var nestins pe care oamenii au mare grijă să le acopere cât mai bine ca să nu dea peste ei vreo ploaie buclucaşă care să le „stingă" varul şi truda.

Moţii de la Arieşeni şi Câmpeni coboară de pe caii lor mărunţi şi răbdători cu ciubere mirosind puternic a răşină şi cu buţi strânse-n cercuri pentru vin ori pălincă de prune.

Din Poienii de Jos, sat unic în România pentru ocupaţia expresă a sătenilor de a culege buruieni de leac, Beiuşul primeşte plante medicinale ca breiul sau „untul pământului” pentru vindecarea reumei, „buruiana ruptului” care se introduce în pălincă şi se bea de către bolnavul cu fractură sau luxaţie, mătrăguna, măsălariţa, strigoaia, dumbravnicul şi multe altele. La marele târg de animale de pe malul apei Nimăieştilor se îngrămădesc într-o frăţie universală caii, vacile, boii, bivolii, porcii, mieii, caprele ca într-o imensă Arcă a lui Noe.

Sfânta Mănăstire Izbuc cu hramul Adormitrea Maicii Domnului şi Izvorul Tămăduirii este cel mai vechi lăcaş de rugăciune din Bihor, cunoscută, în primul rând, pentru izvorul unic în Europa. Conștient de valoarea sacră, unică, a acestor locuri de la Izbuc, geograful Simion Mehedinţi i-a propus Episcopului Roman Ciorogariu (primul episcop ortodox al Oradiei după 1918) întemeierea unei mănăstiri în acest colț de țară. Ideea a fost îmbrățișată cu entuziasm de către Episcopul de Oradea, care a hotărât construirea la Izbuc a unei mănăstiri. Se spune că apa, care ţâşneşte uneori dintre pietre, are puteri miraculoase. Potrivit legendei, izvorul tămăduitor a devenit cunoscut după ce un copil orb care se plimba în zonă, i-a auzit susurul şi s-a oprit să se spele. După ce şi-a atins ochii cu apă, băiatul a început să vadă. Mănăstirea este situată la poalele munţilor Codru Moma, la aproximativ 100 de kilometri de Oradea, pe Drumul Naţional 76, spre Deva, în partea sudică a satului Călugări ce face parte din comuna Cărpinet, judeţul Bihor, într-un cadru feeric, de munte, încărcat de pioşenie. Aici îşi duc viaţa de obşte 20 de vieţuitori, călugări şi călugăriţe. Bisericuța de lemn, din curtea aşezământului monahal, construită în 1696, a fost adusă din curtea tribunalului din Beiuș în anul 1954. Este construită în formă de navă pe fundație din bolovani de piatră. Are altar, naos și pronaos. Intrarea din pronaos în naos se face prin trei deschideri lăsate de cei doi stâlpi marginali și alți doi centrali din lemn. Are o turlă de formă piramidală pe pronaos. Altarul este luminat de o fereastră la răsărit, iar naosul și pronaosul (fiecare) de câte o fereastră pe peretele de sud și câte una pe cel din nord.

Cetatea Finis (Belovar), menţionată în documente la 1291, este un alt obiectiv turistic al zonei Beiuşului, care merită să fie vizitat. Cetatea este aşezată în hotarul satului Finiş pe vârful unui pisc, din care, din pacate, mai sunt doar ruinele. Cetatea Belovar, azi ruine, este alcătuită dintr-un complex de turnuri, unul fiind mai înalt (acesta este vizibil din satul Finis). Zidurile sunt constituite din bolovani colţuroşi şi masivi, asezati la 6 – 9 metri unul de altul, fiind înconjurate de şanţuri de apărare. Adevărat castel feudal, cetatea este o fortificaţie medievală de refugiu şi apărare. Întruneşte toate calităţile

de defensivă: vedere, obstacol şi adapost, fiind accesibilă numai dintr-o parte. Este de remarcat faptul că Mihai Viteazul în drumul său spre Viena a poposit în cetatea Finişului timp de două zile. În lucrarea "Şcolile din Beiuş între 1828-1829" Pavel Constantin aminteşte că "la noiembrie 1599 Mihai Viteazu pune stăpânire pe cetatea Finişului".

Muzeul etnografic Beiuş, este amplasat în centrul oraşului în casa memorială a lui Ioan Ciordaş. Aici fiinţează o expoziţie complexă de artă etnografică ce aminteşte de lumea satului tradiţional. Aici, vizitatorul poate descoperi uneltele agricole, de la cele mai primitive, cu ajutorul cărora ţăranul lucra pământul pentru ai *stoarce* roadele. Sunt amplasate în expoziţie obiecte şi unelte ale meşteşugurilor casnice, ale morarilor şi piuarilor, ale lemnarilor, olarilor şi fierarilor. Toate sunt rânduite după utilitatea şi frumuseţea lor.

Staţiunea Stâna de Vale, asezată într-un peisaj pitoresc, la 1 100 m altitudine, apare ca domeniu episcopal greco-catolic din anul 1879. Ea a fost descoperită şi amenajată în timpul episcopului greco-catolic Mihail Pavel. Devine apoi o staţiune balneoclimaterica renumită pentru odihnă, tratamente ale sistemului endocrin şi ale sistemului nervos. Ofera foarte multe facilităţi turistice. Amintim în acest sens Izvorul Minunilor cu un debit bogat de apă plată, oligominerală, lipsita total de germeni patogeni şi agenţi poluanţi, cu o capacitate de autoconservare de pâna la 12 luni. În staţiune vegetează şi o specie de liliac rară, liliacul sălbatic (Syringa josikaea), o relicvă terţiară.

Cele expuse în cadrul lucrării noastre ne îndreptățesc a afirma cu deplin temei, că cercetătorul și turistul veniți în zona Beiuşului, mai au ce cerceta și vedea din punct de vedere etnografic în acest areal.





Complexul muzeal La fluturi - Coliba ciobanului





Târgul de joi din Beiuş





Biserica noua a Sfintei mănăstiri de la Izbuc şi Izvorul tămăduirii





Staţiunea Stâna de Vale

TÂRGUL MEȘTERILOR POPULARI din ORADEA (1994 – 2006). DATE STATISTICE

IACINTA CHIRIAC*

THE FOLK HANDCRAFTSMEN FAIR IN ORADEA BETWEEN 1994- 2006. STATISTIC DATES

The Craftsmen Fair from Criş County Museum in Oradea came into being in 1994 at the initiative of the Museum's management and of the ethnography department, and wanted to offer the craftsmen of contemporary popular art, an organized frame so that they and their products would become wellknown, to sell these products in an organized setting. In this way, our Museum had succeeded to constitute a valuable collection of contemporary popular art with the help of these craftsmen who donated objects from the fair. Furthermore, a condition for each craftsman to participate at this fair was to donate to the Museum different objects from their collection. Between the years 1994 and 2006 had participated 222 craftsmen from our country, and in 2003, also from Hungary. They had donated a total of 2095 objects of contemporary popular art.

Key words: tradition, fair, craftsmen, donations, museum, Oradea

În anul 1994 s-a organizat prima ediție a Târgului Meșterilor Populari din România la Oradea, cu scopul de a sprijini pe toți aceia care prin munca lor și-au propus salvarea de la dispariție a meșteșugului practicat de generații.

Secția de etnografie a Muzeului Țării Crișurilor a considerat că este o datorie de onoare de a fi alături de alte muzee importante ale României (în aer liber sau pavilionare) în încercarea (se cunoaște că în primul deceniu de după Revoluția din 1989 autoritățile locale sau centrale, în general, nu s-au implicat în sprijinirea celor care şi-au propus perpetuarea tradiției în domeniul meşteșugurilor) de a consacra un târg care să dea șansă meșterilor populari autentici să își salvaze de la dispariție meseria moștenită de la înaintași. Perioada aleasă a fost a treia săptămână a lunii iulie, respectiv în preajma Sf. Ilie (20 iulie), sărbătoare creştină importantă pentru români, dar nu numai. S-a ținut cont de faptul că în calendarul târgurilor recunoscute în țară data respectivă era disponibilă, intenția noastră fiind de a nu face concurență pe acest plan nimănui.

Lucrarea își propune să evidențieze modul în care această manifestare

* Muzeul Țării Crişurilor, etnografie@mtariicrisurilor.ro

culturală a contribuit și la constituirea colecției de artă populară contemporană din cadrul Secției de etnografie. Se cuvine a aminti aici că în regulemntul de participare la târg o condiţie a fost şi este de a dona obiecte specifice creaţiei fiecărui meşter în parte, dar şi zonei etnografice din care acesta face parte. Așa s-a ajuns ca în răstimpul urmărit de noi să se constituie o colecție importantă în domeniu, reprezentativă pentru România, dar și pentru județul Hajdu-Bihar, Ungaria, știut fiind că din anul 2003 au fost invitați și artizani populari maghiari.

Au fost invitați, de-a lungul timpului: cioplitori în lemn, creatori de instrumente muzicale, olari, ţesătoare, creatoare de costume populare sau piese de port popular, încondeietori de ouă, iconari, pictori naivi, împletitori în papură și nuiele, creatori de măști populare, sticlari etc.

La prima ediție a târgului, 18 meșteri au donat un număr de 43 de obiecte. Îi enumerăm pe aceştia cu tipurile de obiecte lăsate muzeului: ADELA PETRE din Buzău, - textile , ARSENE ION şi MIHAIU CONSTANTIN din Câmpulung, jud Argeș - instrumente muzicale, , BÂSCU GH. ION din Horezu, jud. Vâlcea - ceramică, BREBAN VETURIA din Chiuzbaia, jud, Maramureș - textile, DANCU PARASCHIVA din Tilișca, jud. Sibiu – port popular, DRAJNICI FILOFTEIA, Paltinu, com. Vatra Moldoviței, jud. Suceava – ouă încondeiate, GRAUR GHEORGHE şi ROZALIA, din Ceaușu de Câmpie, jud. Mureș - împletituri papură, LUPAŞC PAVEL din Nereju, jud. Vrancea – măști populare, MATHE DÉNES, Corund, Harghita - ceramică, MIHUŢ LAZĂR MARIANA, Brusturi, jud. Arad – pictură naivă, NIŢU CONSTANTIN, din Cornățeni, com. Poboru, jud. Olt – port popular, PAVEL ION, din Negrilești, com. Bârsești, jud. Vrancea - lemn PURCĂREA NICOLAE şi BURLOIU ZINA, din Brașov, jud. Brașov – obiecte din lemn, SITAR CORNEL ȘI LIVIU, din Baia Mare, jud. Maramureș – ceramică. Prima piesă înregistrată în colecția noastră provenind de la târg este o carpetă cu nr. inv. 13399.

În următorul an au participat 46 de meșteri populari, care au donat 141 de obiecte, apoi, an de an numărul meșterilor participanți a crescut, precum și obiectele oferite de către aceștia, muzeului nostru. Pentru a fi și mai concreți vom prezenta un tabel care cuprinde numărul meșterilor și obiectele donate de aceștia:

Nr. Crt.	**Anul târgului**	**Număr meșteri**	**Numere de inventar**	**Număr obiecte donate**
1	1994	18	13399 - 13441	43

2	1995	46	13724 – 13864	141
3	1996	46	13995 – 14101	107
4	1997	53	14195 – 14377	182
5	1998	50	14484 – 14643	160
6	1999	51	14662 – 14801	140
7	2000	48	14805 – 14921	117
8	2001	73	15007 - 15179	174
9	2002	76	15251 - 15451	201
10	2003	85	15475 – 15699	UNGARIA - 225
11	2004	74	15727 – 15904	178
12	2005	81	15998 – 16199	202
13	2006	96	16225 - 16453	225

Rezultă că au ajuns în colecţia Secţiei de etnografie 2095 de obiecte donate de către cei 222 de meșteri veniți în această perioadă la muzeul din Oradea.

În semn de respect pentru toți aceia care au făcut gestul de a dona, considerăm că trebuie să le facem cunoscute numele. Vom preciza numărul de obiecte donate, numerele de inventar pe care le-au primit după înregistrarea acestora în registrele de evidență analitice ale secției, precum și colecția din care fac parte: (C = ceramica; T = textile; P = port; L = lemn; OC = obiecte cultice, colecţie ce include: IS = icoane pe sticlă; IL = icoane pe lemn și pictură naiva și O = ouă încondeiate).

Remarcăm, totodată, doi meșteri - Bâscu Gheorghe din Horezu, jud. Vâlcea și Mathé Dénes din Corund, jud. Harghita – care au venit neîntrerupt la Oradea, din anul 1994 și până azi. Dar sunt și mulți meșteri care au fost aproape la toate edițiile, cum ar fi frații Sitar Cornel și Liviu din Baia Mare, jud. Maramures care au lipsit doar în anul 1997, și soții Graur Gheorghe și Rozalia din Ceaușu de Câmpie, jud. Mureș, care au absentat doar în anul 1998. Începând cu 1995 Bărbuș Gheorghe din Horezu, Lepădatu Iordan și Vița din

satul Valea Mare, com. Băbeni, jud. Vâlcea, Tóth Francisc și Lörincz Béla din Corund au fost nelipsiţi din anul 1995 la târgul nostru, iar Suciu Veturia din Cojocna, jud. Cluj, Hanza Dorina din Remetea, jud. Bihor și Haşaş Petru din Vadu Crişului, jud. Bihor au lipsit doar câte un an de la prima lor venire. Este de remarcat faptul că an de an, între 1994 – 2006, numărul meșterilor a crescut, ceea ce demonstrează utilitatea târgului atât din perspectiva asigurării unui cadru organizat pentru a-și vinde mărfurile, cât și a cererii existente, cumpărătorii (localnici și, credem, și turiști), știind că vor găsi marfă tradițională de cea mai bună calitate.

Unul din motivele pentru care muzeele au realizat aceste târguri a fost și speranța că o serie de tineri vor dori să învețe aceste meșteșuguri, de la părinți, bunici sau pur și simplu de la meșterii din localitățile lor. Și, putem să dăm exemple, chiar impresionante, cum ar fi familiile Bocșe din Leheceni și Hașaș din Vadu Crișului, jud. Bihor. De la Leheceni a fost prezent mai întâi olarul Bocșe Crișan – bunicul – ca apoi să vină fiul său Crişan Bocşe care i-a predat, ștafeta nepotului Raul Bocșe. De la Vadul Crişului a sosit olarul Haşaş Petru – bunicul – ca apoi să rămână soția sa Elisabeta, care a predat ștafeta fiului Petrică, acesta lucrând azi și cu fiica sa Maria. La rândul lui, iconarul Costea Gheorghe, a promovat pe unul din ucenicii săi de la Palatul copiilor.

Considerăm că Târgul Meșterilor Populari din România de la Oradea și-a atins scopul de a sprijini perpetuarea meșteșugurilor tradiționale în spațiul românesc, precum şi al Europei Centrale și de Sud – Est.

DONAŢIILE MEŞTERILOR POPULARI PARTICIPANŢI LA TÂRGURILE ORGANIZATE DE MUZEUL ŢĂRII CRIŞURILOR ORADEA ÎNCEPÂND CU 1994

NR. CRT.	DONATORUL	ORAŞ	SAT	COM.	JUD.	ŢARA	NR. INV.	BUC.	COL		AN
1	VETURIA BREBAN		CHIUZBAIA		MM		13399	1	T		1994
							13829	1	P		1995
				14080 – 14081			14080 – 14081	2	1-P; 1-T		1996
				14333			14333	1	T		1997
				14490			14490	1	T		1998
				14757			14757	1	T		1999
				15603			15603	1	P		2003
2	NIŢU CONSTANTIN		CORNĂŢENI		OLT		13400	1	P		1994
			CORNĂŢELU	POBORU	OT		14327	1	P		1997
3	DRAJNICI FILOFTEIA		PALTINU	VATRA MOLDOVIŢEI	SV		13401 - 13406	6	OC	O	1994
							13846 – 13849	4	OC	O	1995
							14349 – 14353	5	OC	O	1997
							14520 – 14524	5	OC	O	1998
							14914 – 14915	2	OC	o	2000
							15163– 15166	4	OC	o	2001
							15433– 15436	4	OC	o	2002
							15663– 15667	5	OC	o	2003
4	PAVEL ION		NEGRILEŞTI	BÂRSEŞTI	VR		13407	1	L		1994
5	LUPAŞC PAVEL			NEREJU,	VR		13408 – 13409	2	L		1994
							13825	1	P		1995

							15129 – 15130	2	L		2001
							15615	1	L		2003
							16234 – 16235	2	P		2006
6	PURCĂREA NICOLAE - BURLOIU ZINA	BRAȘOV			BR		13410 - 13413	4	L		1994
							13786 – 13787	2	L		1995
7	ARSENE ION - MIHAIU CONSTANTIN	CÂMPULUNG	JUGU		AG		13414 – 13417	4	L		1994
							13807 – 13810	4	L		1995
							14066 - 14068	3	L		1996
8	ARSENE ION						14618 - 14619	2	L		1998
							14688 - 14690	3	L		1999
9	MIHAIU CONSTANTIN						14291 – 14294	4	L		1997
							14620 – 14621	2	L		1998
							15409 – 15410	2	L		2002
							16081 – 16082	2	L		2005
10	SITAR CORNEL ȘI LIVIU	BAIA MARE			MM		13418 – 13422	5	C		1994
							13724 – 13734	11	C		1995
							13996 – 13999	4	C		1996
							14511 – 14513	3	C		1998
							14712 – 14715	4	C		1999
							14838 – 14841	4	C		2000
							15036 – 15038	3	C		2001

							15251– 15255	5	C		2002
							15484– 15486	3	C		2003
							15830– 15833	4	C		2004
							16138– 16140	3	C		2005
							16406– 16409	4	C		2006
11	BÂSCU GH. / ION	HOREZU			VL		13423 – 13430	8	C		1994
							13750 – 13766	17	C		1995
							14007 – 14010	4	C		1996
							14234 – 14238	5	C		1997
							14554 – 14559	6	C		1998
							14728 – 14732	5	C		1999
							14815 – 14819	5	C		2000
							15061 – 15064	4	C		2001
							15266 – 15269	4	C		2002
							15497– 15499	3	C		2003
							15838– 15842	5	C		2004
							16145– 16151	7	C		2005
							16387– 16392	6	C		2006
12	MATHE DÉNES			CORUND	HG		13431 – 13436	6	C		1994
							13735 – 13738	4	C		1995
							14030 – 14033	4	C		1996
							14281 – 14286	6	C		1997
							14614 – 14617	4	C		1998
							14752 – 14755	4	C		1999
							14864– 14870	7	C		2000
							15080– 15082	3	C		2001

							15289– 15292	4	C		2002
							15523– 15525	3	C		2003
							15881– 15883	3	C		2004
							16179– 16181	3	C		2005
							16423– 16425	3	C		2006
13	MIHUȚ LAZĂR MARIANA		VÂRFURILE,		AR		13437	1	OC	IL	1994
14	GRAUR GHEORGHE ȘI ROZALIA		CÂMPENIȚA	CEAUȘU DE CÂMPIE	MR		13438 - 13449	2	L		1994
							13811 – 13814	4	L		1995
							14040 – 14041	2	L		1996
							14307 - 14309	3	L		1997
							14691 - 14692	2	L		1999
							14896	1	P		2000
							15121	1	L		2001
							15398 – 15399	2	L		2002
							15590– 15592	3	L		2003
							15802– 15803	2	L		2004
							16049– 16050	2	L		2005
							16291– 16292	2	L		2006
15	DANCU PARASCHIVA		TILIȘCA		SB		13440	1	P		1994
							13842	1	T		1995
							14074	1	T		1996
16	ADELA PETRE	BUZĂU			BZ		13441	1	T		1994

17	TOTH FRANCISC şi LÖRINDZ BÉLA		CORUND		HG		13739 – 13741	3	C		1995
							14024 – 14029	6	C		1996
							14271 – 14280	10	C		1997
							14597 – 14601	5	C		1998
							14740 – 14744	5	C		1999
							15073 – 15075	3	C		2001
							15296– 15299	4	C		2002
							15520– 15522	3	C		2003
							15878– 15880	3	C		2004
	TOTH FRANCISC						16041 – 16042	2	P		2005
	LÖRINDZ BÉLA						16182– 16184	3	C		2005
							16415– 16417	3	C		2006
18	HAŞAŞ PETRU			VADU CRIŞULUI	BH		13742 – 13749	8	C		1995
							14195 – 14225	31	C		1997
							14578 – 14584	7	C		1998
							14733 – 14739	7	C		1999
							15010 – 15019	10	C		2001
							15309 – 15312	4	C		2002
	HAŞAŞ ELISABETA			VADU CRIŞULUI	BH		15478 – 15480	3	C		2003
	HAŞAŞ PETRU (jr.)			VADU CRIŞULUI	BH		15823 – 15826	4	C		2004
	HAŞAŞ ELISABETA						16097 – 16102	6	C		2005
	HAŞAŞ PETRU (jr.)						16378 – 16381	4	C		2006

19	IORGA GHEORGHE	HOREZU			VL		13767 – 13780	14	C		1995
							15065 – 15067	3	C		2001
							15260 – 15262	3	C		2002
							15494 – 15496	3	C		2003
							15834 – 15837	4	C		2004
							16152 – 16158	7	C		2005
							16382– 16386	5	C		2006
20	PALOŞI IONEL	HOREZU			VL		13781 – 13785	5	C		1995
							14011 – 14013	3	C		1996
							14247 – 14254	8	C		1997
							14546– 14550	5	C		1998
21	ZINA BURLOIU	BRAŞOV			BR		13788 – 13789	2	L		1995
22	LEPĂDATU IORDAN şi VIŢA		VALEA MARE	BĂBENI	VL		13790 – 13797	8	L		1995
							14042 – 14046	5	L		1996
							14300 – 14304	5	L		1997
							14635 – 14640	6	L		1998
							14681 – 14683	3	L		1999
							14886	1	L		2000
							15086 - 15088	3	L		2001
							15364 - 15366	3	L		2002
							15556 - 15559	4	L		2003
							15767 - 15770	4	L		2004
							16069 - 16073	5	L		2005
							16260 - 16265	6	L		2006

23	NICOLAE MAN	TÂRGU LĂPUȘ			MM		13798 – 13801	4	L		1995
							14054 – 14062	9	L		1996
							14297 – 14299	3	L		1997
							14628 – 14632	5	L		1998
							14679 – 14680	2	L		1999
							14875	1	L		2000
							15097 - 15098	2	L		2001
							15378- 15380	3	L		2002
							15546	1	L		2003
							16275 – 16276	2	L		2006
24	BĂRBUȘ GEORGE	BAIA MARE			MM		13802 – 13803	2	L		1995
							14052 – 14053	2	L		1996
							14306	1	L		1997
							14633 - 14634	2	L		1998
							14674 - 14675	2	L		1999
							14876	1	L		2000
							15099 – 15100	2	L		2001
							15352– 15355	4	L		2002
							15542– 15543	2	L		2003
							15783– 15785	3	L		2004
							16059 - 16060	2	L		2005
							16255 - 16257	3	L		2006
25	HERMAN IRIMIE		ROGOZ		MM		13804	1	L		1995
26	EVA PURCĂREA	BRAȘOV			BR		13805	1	L		1995
27	COSTACHE M. ION		MERIȘANI	DOBROTEȘTI	TL		13806	1	L		1995

							14065	1	L		1996
							14290	1	L		1997
							15348 – 15349	2	L		2002
28	MIRCEA EUGEN PURCĂREA	BRAŞOV			BR		13815	1	OC	IS	1995
29	COSTEA GHEORGHE	ORADEA			BH		13816	1	OC	IS	1995
							14069	1	OC	IS	1996
							14313	1	OC	IS	1997
							15737	1	OC	is	2004
							16004	1	OC	il	2005
30	MARIA ELENA TIMIŞ	BAIA MARE			MM		13817 – 13818	2		IS	1995
							14070	1	OC	IS	1996
							14311	1	OC	IS	1997
							14666	1	OC	IS	1999
							14892 ; 14899	2	1-OC; 1-P	is	2000
							15152	1	OC	is	2001
							15429	1	OC	is	2002
							15999	1	OC	is	2005
31	ANA MEDA	REŞIŢA			CS		13819 – 13820	2	P		1995
							14084	1	P		1996
32	MĂLEANU GHEORGHIŢA		BĂRBĂTEŞTI		VL		13821	1	P		1995
33	GHEŢ DOMNICA		RUCĂRENI	SOVEJA	VR		13822	1	P		1995
							14086 – 14087	2	1-OC; 1-T	O	1996

							14331	1	T		1997
							14484	1	T		1998
							15144	1	P		2001
34	ALBU ION	ROMAN			NT		13823	1	P		1995
							14101	1	P		1996
							14336	1	P		1997
							15746	1	L		2004
							16321	1	P		2006
35	TOMA V. TUDOR		DRAGOMIR	BERZUNȚI	BC		13824	1	P		1995
							14100	1	P		1996
							14337	1	P		1997
36	BACEA NICOLAE		TUREAC	TIHA BÂRGĂULUI	BN		13826	1	P		1995
							15744	1	P		2004
							16236 – 16237	2	P		2006
37	ȘTEȚ IRINA		SĂPÂNȚA		MM		13827 – 13828	2	T		1995
							14082	1	T		1996
							14334	1	T		1997
							14765	1	P		1999
							15142	1	T		2001
							15426 - 15427	2	T		2002
							15623	1	T		2003
							15748	1	T		2004
							16246	1	P		2006
38	MARIA DICU			BĂRBĂTEȘTI	VL		13830 – 13832	3	2-T; 1-P		1995

39	RODICA ISPAS	AVRIG			SB		13833	1	T		1995
40	ELENA ORZA	AVRIG			SB		13834	1	T		1995
41	VICTORIȚA BREBAN			BOTIZA	MM		13835	1	T		1995
42	ELENA BOTA			BEDECIU	CJ		13836	1	T		1995
43	GAVRIȘ ELVIRA			BEDECIU	CJ		13837	1	T		1995
							14083	1	P		1996
							14317	1	T		1997
							14499	1	T		1998
							14756	1	T		1999
							15137	1	T		2001
							15421	1	T		2002
							15606 - 16607	2	1-P;1-T		2003
							15750	1	P		2004
							16025 - 16026	2	T		2005
							16250 - 16251	2	T		2006
44	NADEJDA VEDRAȘCA	CHIȘINĂU			REP.		13838 – 13839	2	T		1995
45	TECOANȚĂ SILVIA			ALȚÂNA	SB		13840	1	T		1995
							14085	1	T		1996
							14318	1	T		1997
							15135	1	T		2001
							15413 - 15414	2	P		2002
46	FRĂTICIU TEODOSIA			ALȚÂNA	SB		13841	1	T		1995
47	SUCIU VETURIA		COJOCNA,	COJOCNA	CJ		13843 – 13844	2	1-P; 1-T		1995

							14073	1	T		1996
							14316	1	T		1997
							14485	1	T		1998
							14758	1	T		1999
							15139	1	T		2001
							15419	1	P		2002
							15608	1	P		2003
							15736	1	P		2004
							15243	1	T		2006
							16319	1	L		2006
48	HANZA DORINA		REMETEA	DRĂGOTENI	BH		13845	1	T		1995
							14072	1	P		1996
							14514 – 14517	4	2-T;2-OC	O	1998
							14768 – 14770	3	1-P;2-OC	O	1999
							14901	1	T		2000
							14430 – 14432	3	1-T; 2-OC	O	2002
							15620	1	T		2003
							15655 – 15657	3	OC	O	2003
							15755	1	T		2004
							15898 – 15900	3	OC	O	2004
							16005 – 16007; 16024	4	3-OC;1-T	O	2005
							16241	1	T		2006
49	MISICA DANA	BRAN			BR		13850 – 13854	5	OC	O	1995

							14093 – 14094	2	OC	O	1996
							14344 – 14348	5	OC	O	1997
50	PALAGHICIUC VIOLETA şi CORNEL		MOLDOVIȚA		SV		13855 – 13864	10	OC	O	1995
							14088 – 14092	5	OC	O	1996
51	BOCŞE CRIŞAN		LEHECENI	CĂRPINET	BH		13995	1	C		1996
							14575 – 14577	3	C		1998
							14699 – 14700	2	C		1999
							14842– 14847	6	C		2000
							15007 – 15009	3	C		2001
							15313 – 15315	3	C		2002
							15475 – 15477	3	C		2003
							15820 – 15822	3	C		2004
							16103– 16107	5	C		2005
							16442– 16445	4	C		2006
52	BLEDEA ZAHARIA	BAIA MARE			MM		14000 – 14003	4	C		1996
							14567 – 14573	7	C		1998
							14716 – 14720	5	C		1999
							14833 – 14837	5	C		2000
							15033 – 15035	3	C		2001
							15256 – 15259	4	C		2002
							15487 – 15489	3	C		2003
							15827 – 15829	3	C		2004
							16185 – 16186	2	C		2005
							16410 – 16412	3	C		2006
53	LEŞ DANIEL	BAIA MARE			MM		14004 – 14006	3	C		1996

							14228 – 14229	2	C		1997
							14574	1	C		1998
							14448 – 14450	3	C		2006
54	COCEAN DUMITRU		SĂCEL		MM		14014 – 14023	10	C		1996
55	DIACONU NICOLAE	CODLEA			BR		14034 – 14038	5	C		1996
							15330	1	C		2002
							15888	1	C		2004
							16363 – 16366	4	C		2006
56	MEGYERI ZOLTAN	SALONTA			BH		14039	1	L		1996
57	SIMUȚ NICOLAE		BOROD,		BH		14047 – 14048	2	L		1996
58	FILIP VASILE	BAIA MARE			MM		14049 – 14051	3	L		1996
							14685 – 14687	3	L		1999
							14881	1	L		2000
							15091 - 15093	3	L		2001
							15375 - 15377	3	L		2002
							15535 - 15539	5	L		2003
							16061 – 16063	3	L		2005
							16279 – 16282	4	L		2006
59	GROZA ȘTEFAN	BAIA MARE			MM		14063	1	L		1996
							14296	1	L		1997
							14669 - 14671	3	L		1999
							14880	1	L		2000
							15119 - 15120	2	OC	il	2001
							15547 - 15548	2	L		2003

							15762	1	L		2004
							16076 - 16077	2		il	2005
							16277 - 16278	2	L		2006
60	CREȚU GRIGORE	PLOIEȘTI,			PH		14064	1	L		1996
							14295	1	L		1997
61	SALLAY PETRU	ORADEA			BH		14071	1	OC	IS	1996
							14312	1	OC	IS	1997
							14665	1	OC	IS	1999
							14891	1	OC	is	2000
							15335	1	OC	is	2002
							15649	1	OC	is	2003
							15739	1	OC	is	2004
							16001	1	OC	is	2005
							16331	1	OC	is	2006
62	DOLHESCU RODICA		DOLHEȘTI	PIPIRIG,	NT		14075	1	T		1996
							14332	1	T		1997
							14487	1	T		1998
							14763 - 14764	2	1-P;1-T		1999
							14900	1	T		2000
							15138	1	T		2001
							15425	1	T		2002
							15609 - 15610	2	1-P;1-T		2003
	CIOCÂRTĂU (DOLHESCU) RODICA						16034 – 16035	2	1-P;1-T		2005
	CIOCÂRTĂU (DOLHESCU) RODICA						16247	1	P		2006

63	BERBECARU VICTORIA		BOTIZA		MM		14076	1	T		1996
							14328- 14329	2	T		1997
							14759	1	P		1999
64	BUTACU BERNAVETA		MANALIE	LUIZI CĂLUGĂRA	BC		14077	1	T		1996
65	LINU TUDORAN LUCIA		SALVA		BN		14078-14079	2	P		1996
							14320 – 14325	6	P		1997
							14496– 14497	2	P		1998
							14760– 14762	3	P		1999
							14902– 14903	2	P		2000
							15134	1	T		2001
							15424	1	T		2002
							15730 - 15731	2	P		2004
							16037	1	P		2005
							16252	1	P		2006
66	ANECI AURICA		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		14095 – 14096	2	OC	O	1996
							14363 – 14367	5	OC	O	1997
							14503 – 14510	8	5-OC;1-T;2-L	O	1998
							14781 – 14785	5	OC	O	1999
							14907 – 14909	3	OC	O	2000
							15174 – 15177	4	OC	O	2001
							15437 – 15440	4	OC	O	2002
							15678 – 15683	6	OC	O	2003
							15889 – 15893	5	OC	O	2004

							16008 – 16011	4	OC	O	2005
							16343 – 16346	4	OC	O	2006
67	CIUVERCA AURELIA		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		14097 – 14099	3	OC	O	1996
							14358– 14362	5	OC	O	1997
							14537– 14540	4	OC	O	1998
							14776– 14780	5	OC	O	1999
							15155 – 15158	4	OC	O	2001
							15444– 15447	4	OC	O	2002
							15674– 15677	4	OC	O	2003
							15901– 15904	4	OC	O	2004
							16015– 16017	3	OC	O	2005
							16333– 16335	3	OC	O	2006
68	BORZA MIRCEA		OBÂRȘIA	TOMEȘTI	HD		14226 – 14227	2	C		1997
							14585 – 14588	4	C		1998
							14706 – 14708	3	C		1999
							15029 – 15032	4	C		2001
							15279 – 15281	3	C		2002
							15503 – 15506	4	C		2003
							15855 – 15857	3	C		2004
							16122 – 16124	3	C		2005
							16350 – 16353	4	C		2006
69	DEJI LASZLÓ	BAIA MARE			MM		14230 – 14233	3	C		1997
70	MISCHIU ȘTEFAN	HOREZU			VL		14239 – 14246	8	C		1997
							14541 – 14545	5	C		1998
							14541 – 14545	5	C		1999

							14808 – 14814	7	C		2000
							15068 – 15070	3	C		2001
							15270 – 15274	5	C		2002
							15490 – 15493	4	C		2003
							15843 – 15848	6	C		2004
							16141 – 16144	4	C		2005
							16393 – 16398	6	C		2006
71	CHERESTEŞ DORU	BAIA SPRIE			MM		14255 – 14259	5	C		1997
							14589 – 14596	8	C		1998
							14820 – 14823	4	C		2000
							15042 – 15044	3	C		2001
							15316 – 15320	5	C		2002
72	PAŞCANIUC DUMITRU		MARGINEA		SV		14260 – 14270	11	C		1997
73	TÓFALVI A. LÁSZLÓ		CORUND		HG		14287 – 14289	3	C		1997
							14602– 14613	12	C		1998
							14745– 14751	7	C		1999
							14858– 14863	6	C		2000
							15076– 15079	4	C		2001
							15285– 15288	4	C		2002
							15526– 15528	3	C		2003
							15884– 15887	4	C		2004
							16174– 16178	5	C		2005
							16426– 16429	4	C		2006
74	TĂNASE GHEORGHE			CORBU	OLT		14305	1	L		1997

75	SAVIN SERGIU	ORADEA			BH		14310	1	OC	IL	1997
							14890	1	OC	il	2000
							15154	1	OC	il	2001
							15651	1	OC	il	2003
							15742	1	OC	il	2004
							16003	1	OC	il	2005
							16325	1	OC	il	2006
76	MIHUȚ PETRU		BRUSTURI	HĂLMAGIU,	AR		14314	1	OC	IL	1997
77	BACEA ANDREI		PRUNDUL BÂRGĂULUI		BN		14315	1	P		1997
78	BRÂNDUȘA AURICA			SALVA	BN		14319	1	P		1997
79	BRÂNDUȘA TRAIAN			SALVA	BN		14494	1	P		1998
							14766	1	P		1999
							15141	1	T		2001
							15422	1	T		2002
							15749	1	P		2004
							16030	1	T		2005
							16249	1	P		2006
80	DOLHESCU NICOLAE			DOLHEȘTI	NT		14326	1	P		1997
81	MIOC ALEXANDRINA			OHABA FORGACI	TM		14330	1	T		1997
							14498	1	P		1998
							15420	1	P		2002
82	BUȚĂ PAUL	GALAȚI,			GL		14335	1	P		1997

							15412	1	L		2002
83	ŢUGUI GH. GHEORGHIŢĂ		VORONA		BT		14338	1	P		1997
84	GOINA ANCA			BUDUREASA,	BH		14339 – 14343	5	OC	O	1997
							14906	1	OC	O	2000
85	NICHITEAN LILIANA		MOLDOVIŢA		SV		14354 – 14357	4	OC	O	1997
							14912 – 14913	2	OC	O	2000
86	VEREHA MARIA		PALTINU	VATRA MOLDOVIŢEI	SV		14368 – 14372	5	OC	O	1997
							14533 – 14536	4	OC	O	1998
							14791 – 14795	6	OC	O	1999
87	CREUCO ŞTEFAN		PALTINU	BRODINA DE SUS	SV		14373 – 14377	5	OC	O	1997
88	ROTARU DOMNICA		COSVANA		SV		14486	1	T		1998
89	ZAPCA MARIA		SĂPÂNŢA		MM		14488	1	T		1998
							15143	1	T		2001
							15428	1	T		2002
							15625	1	T		2003
							16248	1	T		2006
90	TURDA IRINA		SĂPÂNŢA		MM		14489	1	T		1998
							14767	1	P		1999
							15624	1	T		2003
							15751	1	P		2004
							16027	1	T		2005
91	DOBÂNDĂ ELENA	LUGOJ			TM		14491 - 14493	3	1-P; 2-T		1998

92	BANU ELENA și EMANUELA	RÂMNICU VÂLCEA			VL		14495	1	P		1998
							16036	1	P		2005
93	MOIȘ GHEORGHE ȘI GABRIELA	SIGHETU MARMAȚIEI			MM		14500 – 14502	3	P		1998
	MOIȘ GHEORGHE IONEL						14697 – 14698	2	L		1999
	MOIȘ GHEORGHE ȘI GABRIELA						14895	1	P		2000
	MOIȘ GHEORGHE ȘI GABRIELA						15148	1	P		2001
94	POPA LUCREȚIA			LUNCA	BH		14518 – 14519	2	T		1998
95	BERECHEA RODICA			RĂDĂUȚI	SV		14525 - 14526	2	OC	O	1998
							14796	1	OC	O	1999
							15178 – 15179	2	OC	O	2001
							15696 – 15699	4	OC	O	2003
							16018 – 16019	2	OC	O	2005
							16348 – 16349	2	OC	O	2006
96	HOTOPILĂ PETRU		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		14527 – 14532	6	OC	O	1998
97	ȚAMBEA ION	HOREZU			VL		14551 – 14553	3	C		1998
98	POPA IONEL	HOREZU			VL		14560 – 14566	7	C		1998
							15059 – 15060	2	C		2001
							16166 – 16169	4	C		2005
							16399 – 16402	4	C		2006
99	URECHE LIVIA		CASVANĂ		SV		14622	1	T		1998
100	SEGHEDI ALICE	SIBIU			SB		14623 – 14624	2	L		1998

							15122 – 15124	3	L		2001
							15407– 15408	2	1-L; 1-P		2002
							15604 – 15605	2	P		2003
							15788 – 15791	4	L		2004
							16043; 16051 – 16052	3	1-P;2-L		2005
							16293 – 16296	4	L		2006
101	UNGUR SORIN	TÂRGU LĂPUȘ			MM		14625 – 14626	2	L		1998
							14672 – 14673	2	L		1999
							14871 – 14872	2	L		2000
							15101 – 15103	3	L		2001
							15381 – 15383	3	L		2002
							15544 – 15545	2	L		2003
							15780 – 15782	3	L		2004
102	LUCESCU CONSTANTIN	RĂDĂUȚI			SV		14627	1	L		1998
103	ROMAN FLORIN	ROMAN			NT		14641	1	OC	IL	1998
104	BARTHA ELISABETA	CLUJ NAPOCA			CJ		14642 – 14643	2	P		1998
							14898	1	P		2000
							15149	1	P		2001
105	POP ANA	ZALĂU,			SJ		14662	1	OC	IS	1999
							15151	1	OC	is	2001
							15334	1	OC	is	2002
							15647	1	OC	is	2003
							16000	1	OC	is	2005
							16328	1	OC	is	2006

106	BORCEA MIHAELA	CLUJ-NAPOCA			CJ		14663	1	OC	IS	1999
107	JUGO GEORGETA	BAIA MARE			MM		14664	1	OC	IS	1999
108	VLĂDESCU CIPRIAN	CÂMPULUNG MUSCEL			AG		14667 – 14668	2	L		1999
							14885	1	L		2000
							15117 - 15118	2	1-OC; 1-L	il	2001
							15389 - 15390	2	L		2002
							15569 - 15570	2	L		2003
							15797 - 15799	3	L		2004
							16083 - 16086	4	L		2005
							16323 - 16324	2	OC	il	2006
109	BERDA CĂTĂLIN	TÂRGU LĂPUȘ			MM		14676 – 14678	3	L		1999
110	CIOLACU POMPILIU	TÂRGU JIU			GJ		14684	1	L		1999
							14882 - 14883	2	L		2000
							15089 - 15090	2	L		2001
							15332	1	OC	il	2002
							15391 - 15394	4	L		2002
							15577	1	L		2003
							15743	1	OC	il	2004
							16002	1	OC	il	2005
							16258 - 16259	2	L		2006
111	KISS IRINA		CÂMPENIȚA	CEAUȘU DE CÂMPIE	MS		14693 - 14694	2	L		1999
112	SEGHEDI MARGARETA	SIBIU	CÂMPENIȚA		SB		14695 – 14696	2	L		1999

							15582– 15585	4	L		2003
113	BETEA MITRIE		TÂRNĂVIȚA	HĂLMĂGEL	AR		14701 – 14703	3	C		1999
114	BĂLAN ZAMFIRA	CLUJ-NAPOCA			CJ		14704 – 14705	2	C		1999
							14805 – 14807	3	C		2000
							15039– 15041	3	C		2001
							15321– 15323	3	C		2002
							16129 – 16132	4	C		2005
115	BORZA PETRU		OBÂRȘIA	TOMEȘTI	HD		14709 – 14711	3	C		1999
							14848 – 14852	5	C		2000
							15026 – 15028	3	C		2001
							15275 – 15278	4	C		2002
							15507 – 15510	4	C		2003
							15852 – 15854	3	C		2004
							16112– 16115	4	C		2005
							16439– 16441	3	C		2006
116	MEHEDENCIUC EUFROSINA			BRODINA	SV		14771 – 14775	5	OC	O	1999
117	HOTOPILĂ ILEANA		LUPCINA	ULMA	SV		14527 – 14532	6	OC	O	1999
							14910 – 14911	2	OC	O	2000
							15167 – 15170	4	OC	O	2001
							15668 – 15673	6	OC	O	2003
	HOTOPILĂ GHEORGHE						16336 – 16338	3	OC	O	2006
118	BĂRDĂHAN RODICA		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		14797 – 14801	5	OC	O	1999
							15159 - 15162	4	OC	O	2001

							15448 – 15451	4	OC	O	2002
							15684 – 15688	5	OC	O	2003
							15894 – 15897	4	OC	O	2004
							16012 – 16014	3	OC	O	2005
119	PAŞCANIUC GENOVEVA		PALTINU	MARGINEA	SV		14824 – 14828	5	C		2000
120	COCEAN TĂNASE		SĂCEL	SĂCEL	MM		14829 – 14832	4	C		2000
121	COLIBABA MARCEL	RĂDĂUȚI			SV		14853 – 14857	5	C		2000
							15045– 15047	3	C		2001
							15307 – 15308	2	C		2002
							15516 – 15517	2	C		2003
							16164 – 16165	2	C		2005
122	OANCEA IOAN jr.			BUDUREASA	BH		14873 – 14874	2	L		2000
							15350 – 15351	2	L		2002
							16079 – 16080	2	L		2005
							16284 – 16286	3	L		2006
123	BĂDĂLAN BUCUR		VALEA MARE	BĂBENI	VL		14877 – 14879	3	L		2000
							15367 – 15369	3	L		2002
							15560 – 15567	8	L		2003
							15776 – 15779	4	L		2004
							16056 – 16058	3	L		2005
							16266 – 16268	3	L		2006
124	MICU CRISTIAN	CLUJ-NAPOCA			CJ		14884	1	L		2000
							14893	1	OC	is	2000
125	CSÖSZ BÉLA	SALONTA			BH		14887 – 14888	2	L		2000

							15125– 15126	2	L		2001
							15395– 15397	3	L		2002
							15580 - 15581	2	L		2003
							15774– 15775	2	L		2004
							16054 - 16055	2	L		2005
							16289 - 16290	2	L		2006
126	POJAR RODICA			BADON	SJ		14889	1	OC	il	2000
							15331	1	OC	il	2002
							15650	1	OC	il	2003
127	VLAD ILEANA			SÂNMARTIN	BH		14894	1	OC	is	2000
							15153	1	OC	is	2001
							15336	1	OC	is	2002
							15648	1	OC	is	2003
							15738	1	OC	is	2004
							16330	1	OC	is	2006
128	HORODINCĂ MARIA	BAIA MARE			MM		14897	1	P		2000
							15150	1	P		2001
129	MORAR MARIA		SALVA	SALVA	BN		14904 – 14905	2	P		2000
							15145 – 15146	2	P		2001
							15415 – 15416	2	P		2002
							15600 – 15602	3	P		2003
							15754	1	P		2004
							16230	1	P		2006
130	BĂDĂLAN RODICA		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		14916 – 14917	2	OC	O	2000

131	CHAR ASPASIA		PLOSCII	IZVOAREA SUCEVEI	SV		14918 – 14919	2	OC	O	2000
132	CROITORU ASPASIA	RĂDĂUȚI	PALTINU		SV		14920	1	OC	O	2000
133	POPA GABRIELA	ORADEA			BH		14921	1	OC	is	2000
							15740	1	OC	il	2004
134	ȘTEFEA CORNEL		TÂRNĂVIȚA	HĂLMĂGEL	AR		15020 – 15025	6	C		2001
							15282 – 15284	3	C		2002
							15500 – 15502	3	C		2003
							15858 – 15861	4	C		2004
							16125 – 16128	4	C		2005
							16358 – 16362	5	C		2006
135	TRUȘCĂ ȘTEFAN	BALȘ			OL		15048 – 15053	6	C		2001
136	POPESCU COSMA			TERPEZIȚA	DJ		15054 – 15056	3	C		2001
							15337 – 15338	2	C		2002
							15575 – 15576	2	C		2003
							15792 – 15793	2	C		2004
							16096	1	C		2005
							16301	1	C		2006
137	MISCHIU DUMITRU ȘI IOANA	HOREZU			VL		15057 – 15058	2	C		2001
138	CRAINIC CRISTINA	HOREZU			VL		15071 – 15072	2	C		2001
							15327 – 15329	3	C		2002
139	SCHIOPU DUMITRU			VLĂDEȘTI	VL		15083 – 15085	3	C		2001
140	GUȘATU IORDAN		BĂBENI	VALEA MARE	VL		15094 – 15096	3	L		2001

							15360 – 15363	4	L		2002
							15549 – 15555	7	L		2003
							15771 – 15773	3	L		2004
							16064 – 16068	5	L		2005
							16269 – 16271	3	L		2006
							16329	1	OC	is	2006
141	ENE VASILE	RÂMNICU VÂLCEA			VL		15104 – 15107	4	L		2001
							15356 – 15359	4	L		2002
							16272 – 16274	3	L		2006
142	CABA PAVEL			NEREJU	VR		15108	1	L		2001
143	FILIP NECULAI		TÂRPEȘTI	PETRICANI	NT		15109	1	L		2001
144	CRAMARIUC FLORIN	SUCEAVA			SV		15110 – 15111	2	L		2001
145	LARION TEODOR	CÂMPULUNG MOLDOVEDESC			SV		15112 – 15114	3	OC	il	2001
146	MOLDOVEANU VASILE			MORENI,	DT		15115 – 15116	2	OC	il	2001
147	COPIL DUMITRU	TIMIȘOARA			TM		15127 – 15128	2	L		2001
							15616	1	C		2003
							15757 – 15761	5	C		2004
							16020 – 16021	2	L		2005
							16318	1	C		2006
148	ANDRONACHE NICULINA		VORONA NOUĂ	VORONA	BT		15131	1	L		2001
149	MIRON CRISTINA	ROMAN			NT		15132 - 15133	2	1-T; 1-C		2001
							15630	1	L		2003

							15745	1	L		2004
150	ŞTIUBE VIORICA			DOBREŞTI	BH		15136	1	T		2001
							15747	1	T		2004
							16028	1	T		2005
							16242	1	T		2006
151	SOFRONEA DUMITRU			DRĂGUŞ	BR		15140	1	T		2001
152	CODOBAN FLOARE		LAZURI DE ROŞIA	ROŞIA	BH		15147	1	P		2001
							15423	1	T		2002
							15620	1	T		2003
							15732	1	T		2004
							16029	1	T		2005
							16228	1	P		2006
153	CÂRSTIUC OLTIŢA		PALTINU	VATRA MOLDOVIŢEI	SV		15171– 15173	4	OC	O	2001
		HOREZU			VL		15263 - 15265	3	C		2002
	TÓFALVI AUGUSTIN	CORUND					15293-15295	3	C		2002
154	JIDOVEANU CAMELIA	HOREZU			VL		15300 – 15301	2	C		2002
155	POPA COSTEL	HOREZU			VL		15302 – 15306	5	C		2002
156	NICULAI ANGELA	TULCEA			TL		15333	1	OC	il	2002
							15652	1	OC	il	2003
157	SAVA NICOLAE	BISTRIŢA			BN		15339 – 15343	5	4-C;1-L		2002
158	CIUCULESCU TRAIAN	PITEŞTI			AG		15344 – 15347	4	L		2002

							15572 – 15574	3	L		2003
							15794 – 15795	2	L		2004
							16299 – 16300	2	L		2006
159	BĂDĂLAN NICOLAE		VALEA MARE	BĂBENI	VL		15370 – 15374	5	L		2002
160	BUDA ALEXANDRU	TÂRGU LĂPUȘ			MM		15384 – 15386	3	L		2002
161	STAN CATIȚA		REMETEA	REMETEA	BH		15387 – 15388	2	L		2002
							15540 – 15541	2	L		2003
							16075	1	L		2005
							16283	1	L		2006
162	PERVA CONSTANTIN	INEU			AR		15400 – 15401	2	L		2002
							15586 – 15587	2	L		2003
							15801	1	L		2004
							16053	1	L		2005
							16287	1	L		2006
163	TARR ZSIGMOUND		SĂLACEA		BH		15402 – 15403	2	L		2002
164	CRIȘAN PETRU			PÂNCOTA	AR		15404 – 15406	3	L		2002
							15588 – 15589	2	L		2003
							15804 – 15805	2	L		2004
							16298	1	P		2006
165	COSMA GHEORGHE		AVRAM IANCU	VÂRFURI	AR		15411	1	L		2002
							15796	1	L		2004
							16087	1	L		2005

166	MARINA GEORGETA	BRAN			BV		15417 – 15418	2	P		2002
							15611 – 15612	2	1-P;1-T		2003
167	GHINEA NINA	BRAN			BV		15441 – 15443	3	OC	O	2002
							15658 – 15662	5	OC	O	2003
168	BLEDEA ADRIAN	BAIA MARE			MM		15324 – 15326	3	C		2002
							15518 – 15519	2	C		2003
							15867 – 15870	4	C		2004
							16133 – 16137	5	C		2005
							16403 – 16405	3	C		2006
169	SZABÓ BÉCZI IULIANA			VADU CRIŞULUI	BH		15481 – 15483	3	C		2003
170	BETEA SIMION		TÂRNĂVIȚA		AR		15511 – 15512	2	C		2003
171	PĂTRU EUGEN			VLĂDEȘTI	VL		15513 – 15515	3	C		2003
172	JIDOVEANU CAMELIA	HOREZU			VL		15529 – 15532	4	C		2003
173	LUGOSSY GYÖRGY	DEBREȚIN				HUN	15533 – 15534	2	C		2003
							15814 – 15817	4	C		2004
174	GHERASIMESCU DAN			VALEA DANULUI	AG		15568	1	L		2003
175	CIOBANU IONICĂ	CRAIOVA			DJ		15571	1	OC	il	2003
							15786 – 15787	2	L		2004
							16094 – 16095	2	OC	il	2005
							16326	1	OC	il	2006
176	RÉZMÜVES PETRU		CHEUD	NĂPRADEA	SJ		15578 – 15579	2	L		2003

							15756	1	L		2004
							16303 – 16304	2	L		2006
177	VLAD RALUCA	ORADEA			BH		15593	1	OC	is	2003
178	ŞTEFAN IOANA	ORADEA			BH		15594	1	OC	is	2003
	ŞTEFAN IOANA						15998	1	OC	is	2005
179	COSTEA IOANA	ORADEA			BH		15595	1	OC	il	2003
180	RÁDICS LÁSZLÓ	DEBREŢIN				HUN	15596 – 15599	4	L		2003
							16193 – 16195	3	L		2005
							16451 – 16453	3	C		2006
181	KALAMÁR GYÖRGY			ILIENI	CS		15617 – 15618	2	T		2003
							15752	1	T		2004
							16022 - 16023	2	T		2005
182	DUMITRESCU SEVASTA		IZVOARELE		PH		15619	1	T		2003
183	ŞTIUBE IRINA			DOBREŞTI	BH		15621	1	T		2003
184	CSAPÓ IMRENÉ (TÓTH ANA)	DEBREŢIN				HUN	15626	1	T		2003
							15812 - 15813	2	T		2004
							16032	1	T		2005
							16239	1	T		2006
185	SEBESTYÉN GYÖRFI ANNA	DEBREŢIN,				HUN	15627 - 15629	3	2-T;1-P		2003
							15806 - 15811	6	P		2004
							16033	1	T		2005
							16240	1	T		2006

186	PĂTRAŞ CONSTANTIN	VATRA DORNEI			SV		17568 - 17567	1	L		2003
187	LAŢCÓ ARANCA	TÂRGU MUREŞ			MS		15632 – 15646	15	5-C;10-OC	O	2003
188	BEJINAR FLORIN	SUCEAVA			SV		15653 – 15654	2	OC	O	2003
189	OZARCHEVICI DESPINA		PALTINU		SV		15689 – 15695	7	OC	O	2003
190	IACOB PAULA	VASLUI			VS		15727	1	OC	il	2004
191	POZSONY KATALIN	CLUJ-NAPOCA			CJ		15728 - 15729	2	P		2004
192	GHEORGHIU MONICA (BÖKÖS)	TIMIŞOARA			TM		15613 – 15614	2	P		2003
							15733 – 15734	2	P		2004
							16045 – 16046	2	P		2005
							16231 – 16232	2	P		2006
193	GHEŞA MATILDA	BRAŞOV			BV		15735	1	P		2004
							16039	1	P		2005
							16229	1	P		2006
194	NEAGA SIMION	ZALĂU			SL		15741	1	OC	il	2004
							16192	1	OC	il	2005
							16327	1	OC	il	2006
195	MIHALACHE IULIAN		VALEA SEACĂ	BĂLTĂŢEŞTI	BN		15753	1	T		2004
							16031	1	T		2005
							16244	1	T		2006
196	LĂSCĂRACHE PAVEL	GALAŢI			GL		15763 – 15766	4	L		2004
							16090 – 16093	4	L		2005

							16311 – 16316	6	L		2006
197	ACHINEŢ VIOREL			AVRAM IANCU	AB		15800	1	L		2004
							16074	1	L		2005
							16253 - 16254	2	L		2006
198	BORODI VASILE		SÂRBI	O.P. BUDEŞTI	MM		15818 – 15819	2	P		2004
							16047 – 16048	2	P		2005
							16297	1	P		2006
199	FARICEANU VASILE (VASIU)			OBÂRŞIA	HD		15849 – 15851	3	C		2004
							16116 – 16120	5	C		2005
							16435 – 16438	4	C		2006
200	VITOŞ LADISLAU	MIERCUREA CIUC			HG		15862 – 15866	5	C		2004
							16187 – 16191	5	C		2005
							16374 – 16377	4	C		2006
201	STACHE CORNELIA	ARAD			AR		15871 – 15873	3	C		2004
							16121	1	C		2005
							16446 - 16447	2	C		2006
202	ANDRONACHE LIDIA	PAŞCANI			IS		15874 – 15877	4	C		2004
							16170 – 16172	3	C		2005
							16413 – 16414	2	C		2006
203	STRĂULEA MARIA			TILIŞCA	SB		16038	1	P		2005
							16225	1	P		2006
204	COOP ARTA CRIŞANA	ORADEA			BH		16040	1	P		2005

							16227	1	P		2006
205	TÓTH BEATA	ORADEA			BH		16044	1	P		2005
							16233	1	P		2006
206	FERENCZ IÁNOS	SFÂNTU GHEORGHE			CS		16078	1	L		2005
207	POROGEANU MAREȘ	BUCUREȘTI					16088 – 16089	2	L		2005
							16305 – 16310	6	5-L; 1-P		2006
208	GYÖRFI DOMOKOS			CORUND	HG		16108 – 16111	4	C		2005
							16418 – 16422	5	C		2006
209	MAGOPĂȚ GHEORGHE			MARGINEA	SV		16159 – 16163	5	C		2005
							16367 – 16373	7	C		2006
210	ORVOS JÓZSEFNÉ			NAGYCSERE		HUN	16173	1	C		2005
							16433 - 16434	2	C		2006
211	ONU ELISABETA	PITEȘTI	BASCOV		AG		16196 – 16199	4	L		2005
212	MOLNÁR HORVÁTH MAGDOLNA	DEBREȚIN				HUN	16226	1	P		2006
213	COPACI VIORICA	RÂȘNOV			BV		16238	1	T		2006
214	CORĂU IULIA			BOTIZA	MM		16245	1	T		2006
215	DUMITRAȘ (TAR) MARIA EVA	ORADEA			BH		16288	1	L		2006
216	CĂLDĂRARU VICTOR			BRATEIU	SB		16302	1	L		2006
217	EGYED FRANCISC	ORADEA			BH		16317	1	L		2006
218	CRISTINA MIRON	ROMAN			NT		16320	1	P		2006
219	PĂTRU NICOLAE		FURNICOȘI	MIHĂIEȘTI	AG		16332	1	OC	il	2006

220	FERCAL VALERIA		PALTINU	VATRA MOLDOVIȚEI	SV		16339– 16342	4	OC	O	2006
221	RUS ELISABETA	CLUJ-NAPOCA			CJ		16347	1	OC	O	2006
222	BETEA DORIN		TÂRNĂVIȚA	HĂLMĂGEL	AR		16354– 16357	4	C		2006
							TOTAL	2095			
							1994	43			
							1995	141			
							1996	107			
							1997	182			
							1998	160			
							1999	140			
				C	939		2000	117			
				T	126		2001	174			
				P	151		2002	201			
				L	494		2003	225			
				IS	42		2004	178			
				IL	41		2005	202			
				O	302		2006	225			
				TOTAL	2095		TOTAL	2095			

ARTĂ

ARHETIPURI ALE IMAGISTICII DEVOŢIONALE BAROCE ÎN LUCRĂRI DIN ŞCOALA ITALIANĂ (COLECŢIA MUZEULUI ŢĂRII CRIŞURILOR ORADEA)

AGATA CHIFOR*

ARCHETYPES OF BAROQUE DEVOTIONAL IMAGERY IN THE WORKS OF THE ITALIAN SCHOOL PAINTING COLLECTION OF THE CRIS COUNTY MUSEUM OF ORADEA

The author analyzes the archetypes of Baroque devotional imagery reflected in the Italian School of The Cris County Museum of Oradea: *Holy Family with St. John the Baptist* by Pietro Marchesini, *Communion of the apostles* and *Adoration of the angels*, creations of anonymous artists of the 18th century. The author attributes the work *Communion of the apostles* to the entourage of Francesco Trevisani, representative master of the late Baroque. The study highlights the artistic methods used to facilitate the baroque believer's emotional involvement in the subject of the painting: the character-witness of an exceptional event that looks outside of the panel to convince the spectator of the truth of the facts described in the painting.

All works are defined by the coexistence of human-divine plans. The author reveals the presence of angels as a defining element of Baroque religious painting. Baroque chiarobscuro contributes to highlighting the spiritual dimension of Jesus, who is the focus of the composition. Sacred or profane, the characters approach *Him* with feelings of devotion, humility, reverence, adoration, depicting Him to the viewer as *The Savior* of the world.

The stairs painted in the *grisaille* technique is a typical baroque way of „opening" the pictorial space that welcomes the believer, leading him, similarly to the baroque altar, to Jesus, the central character of the painting.

Key words: Pietro Marchesini, entourage of Francesco Trevisani, baroque painting, Cris County Museum of Oradea

Artă prin excelenţă devoţională, mistică, persuasivă şi emoţională, pictura religioasă barocă se caracterizează prin alăturarea în aceeaşi compoziţie a planurilor terestru-celest, sacru-profan, din dorinţa de a convinge credinciosul de realitatea miracolului şi posibilitatea unei comuniuni reale cu divinitatea. Evlavia, extazul mistic, miracolul, misterul, intervenţia îngerilor sunt o constantă a artei sacre baroce. Fie că e vorba de persoane sfinte sau oameni obişnuiţi, trăirea intensă a sentimentului de evlavie şi adoraţie mistică este popularizată insistent de arta religioasă, fiind mărturia vie a unei credinţe

* Muzeul Ţării Crişurilor, arta@mtariicrisurilor.ro, agatachifor@yahoo.com

sincere şi profunde, în măsură să transfigureze fizionomia şi să amplifice în manieră teatrală gestica personajelor prin care se manifestă revărsarea harului divin. Asemenea teatrului, care exercită o influenţă majoră asupra creaţiei artistice, pictura barocă de altar devine o "punte de trecere între viaţă şi moarte", material şi spiritual, realitate şi imaginaţie[1]. Parte integrantă din spectacolul liturgic al *Bisericii*, marcată de practicile devoţionale ale iezuiţilor, pictura este concepută şi ea ca o modalitate de a facilita accesul credinciosului la realităţile specifice lumii supranaturale.

O parte importantă a iconografiei sacre baroce e motivată de intenţia de a reda persoanele sfinte într-o ambianţă şi înfăţişare cotidiană, cu tipologii care să ofere privitorului o pronunţată impresie de familiaritate. Inspirate frecvent din realitate, figurile persoanelor sfinte exprimă veridic fuziunea planurilor uman-divin în viaţa cotidiană a credinciosului căruia i se adresează lucrarea. Gestica expresivă a mâinilor, la fel ca fizionomia sau privirea prin care personajele tabloului se adresează credinciosului sunt mijloace menite să amplifice verismul subiectelor religioase. Picturile cu caracter religios sunt marcate decisiv de dorinţa *Bisericii* de a convinge privitorul asupra adevărurilor de credinţă prin înfăţişarea momentului celui mai intens al experienţei spirituale, acela al întâlnirii sau perceperii *Divinului* [2]. În această categorie a imagisticii devoţionale se încadrează trei lucrări din *Şcoala italiană* aflate în Colecţia Muzelui Ţării Crişurilor Oradea: *Împărtăşania apostolilor* (Cercul lui Francesco Trevisani, sec. al XVIII-lea), *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul* copil (1734), semnată de Pietro Marchesini (1692-1757), maestru al Şcolii din Pistoia, respectiv *Adoraţia îngerilor*, realizată de un anonim italian din secolul al XVIII-lea.

Originar din Capodistria (oraş port aflat sub stâpânirea Veneţiei, azi în Slovenia), Francesco Trevisani (1656-1746) şi-a însuşit primele noţiuni de desen de la tatăl său, care era arhitect. Ulterior, a studiat pictura la Veneţia cu Antonio Zanchi (1631-1722) şi şi-a început cariera imitându-i pe maeştrii veneţieni. Tânărul artist a fugit la Roma cu o veneţiană dintr-o familie nobilă, devenind cunoscut şi apreciat datorită picturilor de altar executate la comandă pentru biserici romano-catolice din Italia (Roma, Bolsena, Torino, Venaria etc). În 1678 s-a stabilit la Roma, unde a lucrat sub patronajul cardinalului Flavio Chigi şi al Papei Clement al XI-lea. Acesta i-a încredinţat pictarea profetului Baruch pentru Bazilica San Giovanni Laterano şi decoraţia cupolei Catedralei din Urbino, unde a realizat reprezentări alegorice ale celor patru părţi ale lumii.

[1] Rosario Assunto, *Universul ca spectacol,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983, p. 148
[2] Rosa Giorgi,*Secolul al XVII-lea*, Ed. RAO, 2006

Treptat, Trevisani a renunţat la maniera veneţiană, preferând stilul clasicizant al pictorilor Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1581-1641), Annibale Carracci (1560-1609) şi îndeosebi Carlo Maratta (1625-1713). Asimilând constructiv maniera acestora, Trevisani a devenit în scurt timp pictorul cel mai renumit al generaţiei sale, afirmându-se ca promotorul unei picturi baroce pline de farmec, cu un desen îngrijit, figuri graţioase şi clarobscur puternic. Reprezentant de marcă al barocului tardiv şi al rococo-ului timpuriu, a fost influenţat deopotrivă de Correggio (1489-1534) şi Veronese (1528-1588) al căror stil reuşea să-l imite cu talent. Avea capacitatea de a imita stilul fiecărui maestru; contemporanii l-au numit Trevisani "Romanul" pentru a-l deosebi de fratele său Angelo Trevisani care a lucrat îndeosebi la Veneţia.

Primele comenzi importante datează din 1695-1696, când Trevisani realizează *Crucificarea Sfântului Andrei* (1695-1699) pentru Bazilica Sant Andreea dalle Fratte, respectiv frescele cu *Patimile lui Hristos* pentru Biserica San Silvestro in Capite. Marcate de stilul lui Carlo Marrata, acestea sunt considerate o capodoperă. A executat la comandă copii după lucrările lui Correggio şi Parmigianino pentru Ducele de Modena.

După 1700 artistul a beneficiat de protecţia cardinalului Pierro Ottoboni, un alt mecena al său, provenit dintr-o familie nobilă veneţiană stabilită la Roma. Devenit ulterior papă sub numele Alexandru al VIII-lea (1689-1691), acesta s-a remarcat prin generozitatea patronajului său în sfera artelor. Membru al *Academiei Arcadiene*, Papa Alexandru al VIII-lea a reunit la curtea sa compozitori şi instrumentişti reputaţi ai vremii, ca Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Georg Friedrich Händel, Matteo Fornari, Bernardo Pasquini, Giovanni Lorenzo Lulier, Giuseppe Ottavio Pythons, Flavio Carlo Lanciani Filippo Amadei, Giovanni Battista Costanzi. Tânărul Handel, în perioada sejurului său la Roma (1707-1709), a stat la curtea lui Ottoboni, la fel ca Antonio Vivaldi, în 1723 şi 1724. Ottoboni a fost deopotrivă un promotor al pictorilor "neoveneţieni" Francesco Trevisani, Sebastiano Ricci, dar şi al artiştilor Sebastiano Conca, Carlo Maratta, Giuseppe Passeri, Giuseppe Chiari, Benedetto Luti, Andrea Locatelli, Gerolamo Pesci, Giuseppe Maria Crespi, Joseph şi Pier Leone Ghezzi, Gaspar van Wittel. Trevisani a intrat în anturajul curţii lui Ottobonni în 1705 şi a lucrat pentru el până în ultimele decenii ale secolului [3]. Pictor prolific, a câştigat o mare reputaţie, beneficiind de numeroase comenzi pentru picturi de altar şi fresce cu caracter religios: *Extazul Sf. Francisc* (1729, Sancta Maria in Aracoeli), *Sf. Anton din Padova* şi *Sf. Francisc primind stigmatele* (1719, Bazilica Santissime Stimmate di San

[3] Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 79 (2013)

Francisco), *Messa din Bolsena* (1704, Catedrala Sf. Cristina din Bolsena), *Hristos susţinut de îngeri* (Kunsthistorisches Museum, Viena), decoraţia în mozaic a Capelei baptismale din Bazilica San Pietro (1732) sau celebra lucrare *Sacrificiul inocenţilor* (Galeria din Dresda). A realizat deopotrivă portrete remarcabile, cum este celebrul *Portret al cardinalului Ottoboni,* 1705 (Bowes Museum, Barnard Castle, Durham), precum şi portrete ale unor nobili englezi, compoziţii cu flori, animale, elemente arhitecturale, scene ample cu subiecte istorice, biblice sau inspirate din evenimente contemporane: *Betshabe la baie, Antoniu şi Cleopatra* (1702, Palazzo Spada, Roma), *Banchetul Cleopatrei* (Galeria Uffizi, Florenţa), *Intrarea cardinalului Ottoboni în Roma* (Galeria Naţională, Budapesta)[4]. Artistul a activat şi la Brunswick, Madrid, Munchen, Stockholm şi Viena. A executat comenzi pentru Prinţul Lothar Franz von Schonborn şi familii aristocratice din Savoia, Portugalia şi Anglia.

De altfel, Trevisani a fost intens influenţat de stilul artiştilor reuniţi în *Academia Arcadiană*[5]*,* devenind membru al acesteia în 1712. Un deosebit succes l-au avut lucrările sale de format mic, destinate devoţiunii private: *Madona cu Pruncul dormind* (Louvre şi Dresda), *Lapidarea Sfântului Ştefan* (Roma, Galeria Naţională, Galeria Corsini); *Îndoiala Sfântului Iosif* (Florenţa); *Hristos în Grădina Ghetsemani* (Muzeul din Marseille). Prin formele rotunjite, senzualitatea discretă şi lejeritatea formelor, culorile vii şi clarobscurul difuz, el se îndepărtează de severitatea lui Carlo Maratta. Trevisani reia schemele iconografice ale acestuia, dar le investeşte cu o dimensiune idilică, arcadiană, care îi anticipează pe pictorii francezi Francois Lemoyne (1688-1737), Carle Vanloo (1705-1765), Nicolas Vleughels (1668-1737), precum şi rococo-ul austriac. Stilul său conţine variaţiuni largi pe stilistica barocă, evoluând de la severitatea lui Carlo Maratta până la stilul mai plăcut, persuasiv şi emoţional al barocului. Printre discipolii săi s-au numărat Claudio Francesco Beaumont (1694-1766), Carlo Innocenzo Carlone (1685-1775), Andrea Casali (1720-1770), Placido Costanzi (1690-1759), Giorgio Domenico Duprà (1689-1770), Gregorio Guglielmi (1714-1773), Gerolamo Pesci (1684-1759), Pietro Antonio Rotari (1707-1762), Francisco Viera Lusitano, Bartolomeo Nazari

---

[4] Ralph Nicholson Wornum, *Biographical Catalogue of the principal Italian Painters, London. Italian painters from the Thirteenth to the Eighteenth century*, 1855, p. 187-188, Ugo Rugerri, în Grove Art Online, 1998; J. Turner, *The Dictionary of Art,* vol. 31, p. 313-315; Aldo Cherini, *Elogio di Francesco Trevisani Pittore* (1656-1746), 1995 http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Trevisani/154659; http://istrianet.org/istria/illustri/trevisani/francesco/index.htm

[5] *Academia Arcadiană*, fondată la Roma în 1690, una din cele mai vechi şi reprezentative academii din Italia, bazată iniţial pe asocierea unor literaţi, muzicieni, pictori

(1693-1758), Francesco Civalli, Lodovico Mazzanti, Giovanni Batista Brugli. Lucrările lui Trevisani pot fi admirate în diverse muzee din Italia (Sienna, Lucca, Perugia, Arezzo, Florenţa, Urbino, Forli, Torino) şi Europa (Madrid, Stockholm, Budapesta, Leningrad, Kassel, Pommersfelden; în 1950 a avut loc la Triest o remarcabilă expoziţie retrospectivă a artistului [6].

Un subiect frecvent abordat în creaţia lui Francesco Trevisani îl constituie *Euharistia,* temă centrală a picturii religioase baroce. Confruntată cu contestaţiile *Reformei,* Biserica romano-catolică a reevaluat importanţa tradiţiei, reeeditând arhetipul bizantin ca punct de plecare în reprezentarea *Euharistiei.* Pe baza acestuia a fost elaborată varianta iconografică barocă a *Împărtăşaniei apostolilor*. În 1704 Trevisani a realizat pictura de altar *Miracolul din Bolsena* [7] pentru Capela miracolelor din Bazilica Santa Cristina din Bolsena, iar în 1737, *Împărtăşania apostolilor,* destinată altarului principal al Bisericii Santa Maria din Betleem, temă reluată şi în alte variante (*Instituirea Euharistiei,* Roma, c. 1670-1746) [8].

Împărtăşania apostolilor[9] (Fig.nr.1) din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor este o compoziţie religioasă tipic barocă. Inspirată din episodul biblic al *Cinei celei de Taină*, lucrarea are ca motiv central *Euharistia*, temă majoră a *Contrareformei.* Scenografia barocă este evidentă atât în modalitatea de dispunere a personajelor, ce formează un cerc în jurul lui *Iisus*, cât şi în gestica uşor teatrală prin care acestea îşi exteriorizează trăirile şi emoţiile. *Cina cea de Taină* este redată frecvent în baroc prin momentul de comuniune euharistică cu *Iisus*, care oferă ostia apostolilor îngenunchiaţi (Riberra, *Împărtăşania apostolilor*, 1638-1651, Certosa di S. Martino, Napoli). Şi în lucrarea din Colecţia Muzeului Ţării Crişurilor, *Iisus* cu un chip frumos de o nobleţe clasicizantă, înveşmântat într-o pelerină albastră, oferă pâinea euharistică apostolilor îngenunchiaţi în jurul său, în cadrul unei compoziţii tipic baroce în diagonală. Cele două femei sfinte din colţul stâng al tabloului,

[6] Aldo Cherini, *Elogio di Francesco Trevisani Pittore* (1656-1746), 1995, p. 7

[7] Pictură inspirată din *Miracolul de la Bolsena* (1263). În timpul celebrării *Euharistiei* la mormântul *Sfintei Cristina,* un preot originar din Boemia a avut îndoieli asupra doctrinei *transubstanţierii*, a prezenţei reale a trupului şi sângelui hristic în ostia consacrată liturgic. Evenimentul din 1262 se referă la apariţia miraculoasă a sângelui care a ţâşnit din ostie în timpul celebrării. Pânza folosită în ritual este păstrată în Catedrala din Orvietto, ca mărturie a miracolului . În 1264 *Papa Urban al IV-lea* a promulgat *Bulla Transiturus* care instituia celebrarea Sărbătorii creştine *Corpus Domini*.

[8] Lucrare prezentă în colecţia *Fototecii Zeri,* nr. inv. 120370 http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/form_ricerca.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&percorso_ricerca=OA&locale=it

[9] Registrul de pictură al Muzeului Ţării Crişurilor Oradea, Anonim, *Împărtăşania apostolilor*, ulei pe pânză,730 x 510mm, nesemnat, nedatat, inv. 124, Vama Borş, 1967, inedit

semi-obscuritatea fundalului, unde se află o masă cu potirul euharistic şi două lumânări aprinse, îngerii în zbor din registrul superior, draperia şi stâlpul canelat întregesc atmosfera barocă a lucrării.

Se remarcă utilizarea luminii cu scopul de a evidenţia, în maniera barocului, elementul-cheie al picturii, principiul divin care reuneşte prin intermediul lui *Hristos*, cele două planuri: terestru-celest, uman-divin. Efectele de lumină amplifică atmosfera emoţională şi intensitatea experienţei religioase. Clarobscurul e direcţionat în manieră barocă pe chipuri şi veşminte, pentru a evidenţia transfigurarea spirituală şi intensitatea emoţională a evenimentului. El evidenţiază elementele de maximă semnificaţie spirituală ale compoziţiei: chipul şi veşmintele lui *Iisus* şi ale apostolilor din imediata sa apropiere, corpul personajului prosternat pe scări (Fig.nr.2). Clarobscurul e direcţionat deopotrivă asupra îngerului înveşmântat în alb care coboară din cer cu o cădelniţă pentru a participa la misterul euharistic instituit de *Iisus* la *Cina cea de Taină* (Fig.nr.3).

În contrast cu intensa transfigurare spirituală a personajelor din prim-planul compoziţiei, artistul redă într-un plan secund, doi bărbaţi ce stau la masă, discutând. Aceste personaje, dintre care unul este în mod evident Iuda, reprezintă arhetipul trădătorului, al omului definit prin calomnierea şi discreditarea celor superiori lui. Lumina mult mai difuză a acestui cadru sugerează orbirea spirituală a acestora, imposibilitatea de a percepe miracolul care se înfăptuieşte chiar sub ochii lor. De altfel, conform relatării din *Evanghelia lui Ioan*, *Iisus* a anticipat trădarea Sa de către unul dintre ucenici, afirmând chiar că primul care se va împărtăşi, va fi cel care-l va vinde. În tabloul analizat, Iuda este reprezentat izolat de restul apostolilor. El a fost primul care a luat pâinea euharistică din mâna lui *Iisus*, odată cu decizia de a-l trăda [10]. Un element inedit îl constituie prezenţa la momentul euharistic a *Fecioarei Maria*, reprezentată într-o mantie albastră, cu mâinile împreunate, printre cei care aşteaptă să se împărtăşească.

Pe masă sunt redate, simbolic, două sfeşnice cu lumânări aprinse şi un potir, aluzii evidente la ritualul euharistic instituit de Iisus în *Joia* dinaintea *Patimilor*: "Aceasta să faceţi întru pomenirea mea (Luca XXII: 19)". De altfel, în tablou sunt redate simbolic, ambele forme ale împărtăşaniei, ostia, oferită de Iisus apostolilor, respectiv vinul din potir. Reflexele de lumină evidenţează în manieră barocă textura metalică lucioasă a potirului, reliefând

[10] *Ioan XIII*, 21-27: " Adevărat, adevărat zic vouă că unul dintre voi Mă va vinde...Acela este, căruia Eu, întingând bucăţica de pâine, i-o voi da. Şi întingând bucăţica, a luat şi a dat-o lui Iuda, fiul lui Simon Iscarioteanul. Şi după îmbucătură a intrat atunci satana în el. Iar Iisus i-a zis: Ceea ce faci, fă mai curând. "

valoarea sa de simbol euharistic major. Schema compoziţională cu apostolii dispuşi în diagonală în jurul lui Iisus, patetismul gesturilor acestora (îndeosebi în cazul apostolului reprezentat în prim-plan în dreapta compoziţiei, dar şi personajul prosternat într-un gest de profundă veneraţie în faţa lui *Iisus*) trimit la maniera abordată pentru aceeaşi temă de pictorul Francesco Trevisani, în lucrarea *Instituirea Euharistiei,* Roma, c. 1670-1746 (Fig. nr.4) [11]. Analogiile de ordin compoziţional şi stilistic (compoziţia în diagonală, dispunerea apostolilor pe trepte ce introduc impresia de perspectivă, redarea lui Iisus ca personaj central, oferind ostia apostolilor, tipologia devoţională a acestora, clarobscurul) denotă faptul că lucrarea a fost realizată de un artist din cercul lui Trevisani, un discipol sau continuator al stilului său, care a cunoscut şi a folosit ca punct de plecare pictura acestuia.

De altfel, în mod similar altor picturi de altar baroce, privirea, mâinile, gestica sunt un element cheie al compoziţiei, ilustrând sau amplificând trăiri, emoţii şi stări devoţionale. Gestica mâinilor exteriorizează în manieră barocă sentimente ca devoţiunea (mâinile împreunate în rugăciune ale *Fecioarei Maria*), smerenie (personajul prosternat care-şi acoperă ochii cu mâinile), iubire (personajul din dreapta cu braţele deschise într-un gest de îmbrăţişare), protecţie (braţul întins al apostolului din proximitatea lui *Iisus*), neâncredere şi desconsiderare, în cazul lui Iuda. Privirea personajului din stânga compoziţiei este direcţionată în exteriorul tabloului, fiind un artificiu prin care artistul realizează o actualizare tipic barocă a temei. Acest personaj se adresează credinciosului care priveşte lucrarea, pentru a-i atrage atenţia şi a-l invita să perceapă profunda semnificaţie spirituală a scenei, prezenţa reală lui *Hristos* şi a îngerilor în taina *Euharistiei*, dar şi capacitatea miraculoasă de transfigurare spirituală a acesteia, evidentă pe chipurile şi gesturile personajelor implicate.

Având în centru tema comuniunii euharistice cu Iisus, pictura devoţională analizată este un document iconografic asupra importanţei acordate de Biserica romano-catolică ritualului euharistic. Întreaga compoziţie este o alegorie barocă a credincioşilor şi a *Bisericii* reunite în jurul lui Iisus prin celebrarea *Euharistiei,* sacrament prin care *Mântuitorul* îşi reactualizează neâncetat prezenţa.

Realizată în 1734, lucrarea *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil* [12](Fig.nr.5) este semnată şi datată de pictorul italian Pietro Marchesini

[11] http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.jsp?decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=63599&titolo=Trevisani+Francesco%0a%09%09%09%0a%09%09+++++%2c+Istituzione+dell%26%23039%3bEucaristia

[12] Registrul de pictură al Muzeului Ţării Crişurilor Oradea: Pietro Marchesini, *Sfânta Familie*, ulei / pânză, 1845x1395 mm, semnat dreapta jos cu negru PIETRO MARCHESINI 1734,

numit *Ortolanino* (1692-1757), reprezentant al Şcolii din Pistoia[13].

Născut la Pistoia, la 7 aprilie 1692, artistul şi-a desfăşurat activitatea la Pistoia, Prato şi Florenţa în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind creatorul unei picturi religioase ce asimilează influenţe eclectice ale şcolilor florentină, veneţiană şi bologneză. Şi-a format stilul realizând iniţial, copii după lucrările vechilor maeştri, fapt confirmat atât în cazul picturilor din Serravalle (Pistoia), cât şi în cazul altor picturi realizate de Ortolanino, în care acesta recurge la inspiraţia din renumite lucrări realizate de Ludovico Carracci, Guido Reni, Carlo Dolci. Pentru familia Gianni din Florenţa a realizat la comandă, multe copii după Tizian, Veronese, Raphael, Carracci şi Andrea del Sarto[14]. Artistul provine dintr-o familie de agricultori; tatăl său lucra la grădina iezuiţilor, ocupaţie de la care derivă porecla sa (*Ortolanino*). Încă din perioada copilăriei, s-a stabilit la Florenţa, unde a intrat în atelierul lui Anton Domenico Gabianni (1652-1726), alături de care a deprins primele noţiuni de artă, conforme cu tradiţia florentină, cu accent asupra studiilor de desen în atelier, dar şi după natură. Şi-a finalizat formaţia artistică la Bologna, unde a lucrat timp de patru ani ca discipol al lui Marcantonio Franceschini (1648-1729). După ce a lucrat în provincia Emilia şi nordul Italiei, Marchesini a plecat la Veneţia, pentru a studia lucrările maeştrilor de aici. Revenit în Toscana, a realizat copii după picturi celebre (*Hristos binecuvântând* dintr-o colecţie privată din Florenţa, în acord cu prototipurile lui Carlo Dolci).

Pictura de altar *Plângerea lui Hristos mort* realizată pentru Biserica Sf. Jacob din Sambuca (Pistoia), semnată P. M. şi datată 1722-1723 este un element de referinţă în stabilirea momentului reîntoarcerii artistului la Pistoia. Anticipare a lucrărilor ulterioare, opera relevă un simţ plastic, evident nu numai în culoare, ci şi în definirea analitică a figurilor, bazată în mare parte pe cunoştinţe anatomice. În urma succesului obţinut cu acest tablou, Marchesini a executat comenzi pentru Florenţa şi alte oraşe din împrejurimi. În 1726 a realizat pictura de altar *Margareta din Cortona adorând crucifixul* pentru Bi-

Prov. Transfer de la Muzeul de Artă al României, nr. inv. 1; A. Chifor, *Alegorie şi simbol în lucrarea Sfânta Familie de Pietro Marchesini*, în *Annual Congress ofthe American Romanian Academy of Arts and Sciences,* University of Oradea, 2002, vol II, p. 1022-1023

[13] O imagine sintetică asupra biografiei şi creaţiei lui Pietro Marchesini, la Sandro Bellesi, *Pietro Marchesini*, în *Dizionario Biografico degli Italiani ,*Volum 69 (2007); *Guida da Pistoia per gli amaniti delle Belle Arti con notizie degli architetti, scultori e pittori pistoiesi*, del Cav. Francesco Tolomei, 1821, p. 185
http://www.treccani.it/enciclopedia/marchesini-pietro-detto-l-ortolanino_%28Dizionario-Biografico%29/
http://www.archiviopistoia.it/Marchesini+Pietro+detto+l%27Ortolanino

[14] http://www.artfinding.com/77733/Biography/Marchesini-Pietro

serica Sf. Ioan Botezătorul din Valdibure (Pistoia), imagine didactică şi devoţională apreciată pentru sugestia stării emoţionale a personajului, iar în 1727 altarul *Predica Sfântului Anton* pentru capela dedicată aceluiaşi sfânt în oraşul Prato. Element de referinţă pentru studiul primei etape de creaţie a lui Marchesini, altarul din Prato este definit printr-o pastă cu efecte de materialitate, într-o gamă cromatică închisă.

Prima comandă publică importantă, realizată de Marchesini pentru Biserica San Salvatore din Florenţa este *Apariţia lui Hristos în faţa Sfintei Margareta din Cortona.* Datată în 1728, lucrarea este considerată o capodoperă, fiind una din cele mai interesante picturi consacrate Sfintei Margareta, canonizată în 1728. Comparativ cu picturile anterioare, compoziţia reflectă o îndulcire a tipologiei figurilor, un modeleu fin, în concordanţă cu noile tendinţe ale picturii toscane. Îmbinând ingenios trăsăturile picturii florentine, datorate influenţei lui Gabbiani cu elemente derivate din pictura lui Correggio, lucrarea prezintă calităţi remarcabile, evidente în scenografia compoziţiei, respectiv gama cromatică cu efecte strălucitoare.

Din 1730 datează rafinata *Viziune a Sf. Tereza de Avilla* pentru Biserica Ordinului carmelitan *San Paolino* din Florenţa. Pentru acelaşi edificiu a pictat în 1736 *Madona cu Pruncul şi Sf. Ioachim*, lucrare ce are afinităţi cu *Educaţia Fecioarei* (Biserica Santa Maria del Carmine, Florenţa), *Abatele San Antonio* (Villa del Palco, Prato), *Madonna cu Pruncul şi sfinţi* (Villa La Mausolea di Soci, în actuala provincie Arezzo), *Naşterea Domnului* (Villa della Magia di Quarrata, aproape de Pistoia).

Înscrierea lui Marchesini la *Academia de Desen* din Florenţa în 1730, unde a fost primit cu titlul de "academico", privilegiu acordat doar artiştilor cunoscuţi şi apreciaţi, era o recunoaştere a rezultatelor sale de până atunci; în 1743 a fost numit consilier, în 1750 conservator, iar în 1755 consul în cadrul aceleiaşi instituţii. În 1734 a realizat pictura de altar *Masacrul inocenţilor* pentru Biserica Santa Maria delle Grazie din Pistoia, considerată o capodoperă. Una din cele mai bune lucrari din etapa florentină, vădind influenţa lui Anton Domenico Gabianni, este pictura de altar *Chemarea Sfântului Matei* pentru Capela Ubaldini din San Lorenzo, definită printr-un decor arhitectural rafinat, adecvat perfect cu episodul evanghelic. În schimb, *Sfânta Familie cu Sf. Sebastian şi Sf. Petru* realizată pentru Biserica Santa Maria del Carmine din Pistoia este o lucrare eclectică, convenţională. A continuat să lucreze constant în Pistoia, executând picturi de altar pentru diferite biserici: *Sfântul Francisc primind stigmatele* (Biserica Santa Lucia e Marcello in Vinaccino), respectiv *Sfântul Ştefan* (Serravale Pistoiese). Plecarea la Florenţa şi lipsa de comenzi

l-au condus, în ultima etapă a creaţiei, spre o constantă şi progresivă decadenţă, evidentă în picturile de altar din anii 1750-1752. S-a stins din viaţă la Florenţa, la 24 octombrie 1757, fiind înmormântat în Biserica San Proculus[15].

Datată în 1734, lucrarea *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil* din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor Oradea este o pictură de altar de mari dimensiuni, realizată de artist la vârsta de 42 de ani. Tabloul ilustrează un arhetip al imagisticii devoţionale baroce, *Sfânta Familie,* temă ce exprimă credinţa proprie spiritualităţii *Contrareformei* în valenţele formative şi instructive ale imaginii. O parte considerabilă a iconografiei religioase baroce îşi are originea în nevoia de a-i vedea pe membrii *Sfintei Familii* ca pe nişte oameni obişnuiţi, cu o înfăţişare familiară, necontrafăcută, surprinşi în momente de viaţă cotidiană [16]. Şi în pictura din colecţia muzeului orădean, părinţii lui Iisus au figuri expresive şi extrem de veridice, ceea ce denotă transpunerea unor fizionomii inspirate din realitate.

Tabloul este dominat central de figura suavă a Mariei în calitatea de mamă divină, tronând cu *Pruncul Iisus* în braţe. Înveşmântată cu o pelerină albastră cu falduri ample, ea poartă o aureolă transparentă, atribut al sfinţeniei. Privirea este îndreptată în jos spre Pruncul Iisus, ţinut în braţe pe o pernă roşie. Realistă şi individualizată, figura sa denotă modestie, smerenie şi autenticitate, în contrast cu idealizarea specifică picturii religioase occidentale (Fig. nr.6). Faţa, uşor înclinată are o expresie tristă şi meditativă, sugerând previziunea destinului tragic al acestuia. În stânga sa, e redat *Iosif*, un bărbat simplu, chel, masiv, îmbrăcat în haine modeste cu falduri bogate, în tonuri de brun şi cenuşiu. În mâna dreaptă, orientată spre exteriorul tabloului ţine toiagul cu crini înfloriţi, mărturie a alegerii divine ca logodnic al Mariei şi o carte deschisă, *Cartea Sfântă*. Cu stânga, Iosif indică privitorului copilul divin, sugerând împlinirea prin intermediul acestuia a profeţiilor din *Vechiul Testament*, element ce accentuează caracterul devoţional al imaginii.

Ca şi în cazul altor lucrări ale lui Marchesini, figurile monumentale ale personajelor sunt constrânse să se încadreze în limitele impuse de cadrul compoziţiei, conform unui model îndrăgit de pictorii din *Cinquecento*-ul florentin. Psihologia artei devoţionale baroce, o teatralitate atent controlată a gesturilor şi a fizionomiei sunt adecvate mesajului pe care artistul intenţionează să-l transmită credinciosului[17].

---

[15] *Ibidem*

[16] Rosa Giorgi, *op.cit.,* p. 95

[17] Alessandro Nessi, *Riscoprendo l Ortolanino,* în *Il Tremisse pistoiese*, 1996, I, nn. 59-60, pp. 37-39

Centrul de interes al întregii lucrări, în jurul căruia gravitează toate personajele este reprezentat şi în acest caz de *Pruncul Iisus*. La baza tronului, urcând prima treaptă ce conduce spre virtualul altar baroc, se află un copil surprins într-un avânt al corpului ce exprimă în maniera epocii elanul contopirii cu sacrul. Pe baza unor analogii cu picturi renascentiste şi baroce (Leonardo da Vinci, *Fecioara în grota cu stânci*; Rafael, *Madona cu sticlete, Madona cu garoafă, Frumoasa grădinăreasă*; Michelangelo*, Sfânta Familie*; Zurbaran, *Madona cu Pruncul şi Sfântul Ioan Botezătorul*), copilul reprezentat de Marchesini este *Ioan Botezătorul*, personajul care-l anunţă şi-l recunoaşte pe *Mântuitor* [18]. Cu privirea îndreptată în afara tabloului, spre privitor, *Pruncul Iisus* arată lumii crucea, simbol al *Patimilor*, al răscumpărării prin jertfă a păcatelor omenirii, iar cu stânga prinde mâna copilului, aluzie la calitatea sa de principal intercesor între omenire şi *Providenţă*. Aureola luminoasă, difuză care-i înconjoară capul, crucea, privirea şi gesturile părinţilor reflectă, în manieră barocă, conştientizarea calităţii excepţionale a copilului predestinat să devină *Mântuitorul* lumii. În dreapta compoziţiei, în partea superioară e redat un înger cu chip frumos şi aripi ample, îmbrăcat în mantie de culoare verde. Acesta este *arhanghelul Gavril*, înger al revelaţiei divine şi al *Bunei-Vestiri* ; el a prezis naşterea *Sfântului Ioan Botezătorul* şi tot el i-a apărut lui Iosif în vis, pentru a-i aduce la cunoştinţă concepţia divină a lui Iisus prin intervenţia *Sfântului Duh* [19].

Compoziţia se bazează pe procedee tipice artei devoţionale baroce, cum sunt alăturarea planurilor terestru-celest, sacru-profan, realizarea comuniunii dintre acestea prin intermediul credinţei şi al revenirii la starea de inocenţă a copilului. Scena este un prilej pentru pictorul baroc de a investiga psihologia misticismului, a devoţiunii. Figura copilului şi a îngerului care-l susţine protector exprimă ardoarea credinţei, conştientizarea revelaţiei divine. După o modă curentă în pictura epocii, dar şi dintr-un sentiment de pietate sinceră şi identificare totală cu conţinutul temei, artistul, în vârstă de 42 de ani, şi-a lăsat semnătura, cu litere de tipar, în extremitatea dreaptă a soclului pe care stă *Fecioara Maria* cu *Iisus copil* în braţe: PIETRO MARCHESINI,

[18] Tabloul e menţionat în *Muzeul Toma Stelian. Catalog (Pictură, sculptură, desen),* Bucureşti, 1939, p. 150, fiind înregistrat cu titlul *Sfânta Familie cu Sf. Ioan copil* în catalogul *Galeria de Pictură universală a R.S. România*, inv. 122, p. 77; Al. Avram, în *Muzeul Ţării Crişurilor Oradea. Ghid*, Edit. Meridiane, Bucureşti, 1973, p.6, il. nr.7; M. Zintz, *Colecţia de pictură universală a Secţiei de Artă,* în *Biharea*, XVIII, 1991, p.188, il. nr.10; A. Chifor, *Imagine şi devoţiune barocă în lucrarea Sf. Familie de Pietro Marchesini*, în *Annual Congress of the American Romanian Academy of Arts and Sciences,* University of Oradea, 2002, vol II, p. 1022-1023

[19] x x x *Evanghelia după Matei*: 1:18-25

1734. Aceleaşi considerente au determinat reprezentarea, în partea centrală a soclului, a emblemei familiei nobiliare care a susţinut financiar realizarea acestei picturi de altar. Blazonul redă, în centrul scutului, două acvile cu aripile desfăcute, privind spre stânga, având pe piept motivul crucii.

Limbajul artei devoţionale baroce se reflectă prin fizionomia, gestica şi atitudinea personajelor, subordonate exteriorizării trăirilor sufleteşti. Mişcarea ascensională spre Iisus a copilului, mâna adusă la piept a îngerului, expresiile transfigurate ale chipurilor şi gesturilor ilustrează abandonul mistic al corpului şi starea de iluminare interioară determinată de intervenţia harului divin. Vocabularul afectiv baroc se exprimă prin mişcarea emoţională a faldurilor albe ale veşmântului copilului, precum şi prin concentrarea efectelor luministice asupra centrului de interes al compoziţiei: relaţia dintre profan şi sacru, uman şi divin, mediată de inocenţă. Transpunerea emoţională a privitorului într-un plan al irealităţii şi miracolului se realizează prin figura îngerului, entitate pur spirituală, simbol al relaţiei lui *Dumnezeu* cu oamenii, ocrotitor al celor aleşi, fiinţă vestitoare a apariţiilor miraculoase. Caracterul scenografic al picturii se realizează prin folosirea coloanei şi a draperiei drept fundal al reprezentării şi prin detaşarea parţială a lui Iosif, personaj-martor al scenei de adoraţie, a cărui privire şi gestică se adresează spectatorului, arătându-i *Pruncul* divin (Fig. nr.7).

Prin mesajul său, tabloul confirmă finalitatea picturii religioase baroce, aceea de a implica privitorul în «sfera spaţială psihologică creată de opera de artă», de a facilita comunicarea planurilor terestru-celest prin conţinutul scenelor reprezentate[20] .

Marcată de practicile devoţionale iezuite, arta barocă avea menirea de a facilita credincioşilor vizualizarea invizibilului, cu scopul de a determina o conformare afectivă, etică şi spirituală cu imaginea contemplată. Credinţa plină de speranţă a copilului este o invitaţie adresată spectatorului de a se conforma lui Iisus prin devoţiune şi renunţarea la păcate. Întregul tablou pare să ilustreze preceptul hristic referitor la inocenţă ca o condiţie de a accede la divinitate: «Adevărat vă spun că, oricine nu va primi *Împărăţia lui Dumnezeu* ca un copilaş, cu nici un chip nu va intra în ea»[21].

Indiferent de mijloacele de reprezentare, lucrările baroce având ca subiect *Sfânta Familie* [22] au în comun integrarea într-o imagistică specifică

[20] John Rupert Martin, *Barocul*, Ed. Meridiane, 1982, p. 109

[21] x x x *Evanghelia după Luca*, 18: 17

[22] Motiv clasic în pictura italiană a *Renaşterii*, tema *Sfintei Familii* a cunoscut noi interpretări în epoca manieristă şi barocă. Inovarea iconografică a temei i se datorează lui Michelangelo

artei devoţionale. În conformitate cu concepţia iezuită, tema devine un pretext de a introduce sugestii referitoare la posibilitatea unei comuniuni reale, vizuale, mentale şi afective cu reprezentarea artistică religioasă. Prilej pentru meditaţie, pentru transcederea cotidianului şi transpunerea mentală în universul revelaţiei şi al miracolului, picturile religioase baroce chemau privitorul să se identifice cu reprezentările pictate, în ultimă instanţă, să devină asemenea lui Iisus [23].

Ca şi în cazul primei lucrări analizate, semnificaţia spirituală a lucrării este subliniată prin intermediul privirii şi gesticii elocvente. Iisus binecuvântează cu o mână şi sprijină cu cealaltă copilul (credinciosul) care vine în întâmpinarea Sa. Îngerul redat într-o gestică tipic devoţională, cu o mână adusă la piept, sprijină cu cealaltă mână copilul aflat la baza tronului pe care stă *Fecioara cu Pruncul*. Copilul ce se apropie cu emoţie şi încredere de Iisus este un substitut al credinciosului care repetă acelaşi gest în faţa altarului din biserică. Cea mai profană persoană din cadrul compoziţiei, Iosif este în mod firesc, cel care se adresează credinciosului, îndemnându-l cu un gest imperativ al mâinii, să-l urmeze pe *Iisus*. Lumina difuză ce derivă de la *Iisus* stabileşte o relaţie armonică între planurile terestru-celest, uman-divin, sugerând posibilitatea omului de a se perfecţiona spiritual, integrând divinul în existenţa cotidiană.

prin tondo-ul *Doni*. În contrast cu viziunea calmă, dominată de armonie şi echilibru a predecesorilor, *Sfânta Familie* creată de Michelangelo se individualizează prin deosebita plasticitate a formelor sculpturale, a faldurilor ample şi o mişcare de torsiune care anticipează siluetele serpentinate ale manierismului. Un prag simbolic care delimitează *Sfânta Familie*, de Ioan Botezătorul, reprezentat în imediata apropiere şi de personajele nude care ocupă fundalul sugerează separaţia a două lumi şi misiunile diferite ale personajelor. În timp ce Ioan Botezătorul va vesti lumii venirea *Mântuitorului,* Iisus se va angaja pe drumul *Patimilor*, premoniţie exprimată prin atitudinile grave, gesturile şi privirile vizionare ale personajelor. După *Conciliul de la Trento*, Iosif apare constant în tema *Sfintei Familii* în calitatea de protector al lui Iisus şi mediator între două planuri, uman şi divin. Rolul său, ca şi al lui Ioan Botezătorul este acela de a media prezenţa divină, de a sublinia posibilitatea credincioşilor de a accede la sacru. Lucrarea lui El Greco, *Sf. Familie cu Sf. Ana şi Sf. Ioan Botezătorul* realizează aceeaşi alăturare a planurilor terestru-celest, uman-divin, dar în cadrul unei interpretări de un pronunţat vizionarism. Ca şi la Michelangelo, subiectul este un prilej de contemplaţie gravă asupra destinului uman al lui Iisus. Somnul acestuia, aluzie la moarte, privirele îndurerate şi meditative ale personajelor, irealismul cerului, violenţa contrastelor cromatice creează o atmosferă de dramă. Si aici privirea lui Iosif, personaj-martor redat ca un om simplu se îndreaptă în afara tabloului, adresându-se privitorului pentru a-l implica în ambianţa psihologică a scenei. O abordare inedită a aceleiaşi teme realizată de Murillo şi Rembrandt are ca notă caracteristică transformarea motivului religios într-o scenă de gen. Aici reprezentările personajului, de un accentuat naturalism sugerează umanizarea sacrului şi sacralizarea umanului.

[23] G. Careri, *Artistul,* în *Omul baroc*, Iaşi, Ed. Polirom, 2000, p. 312

În aceeaşi sferă tematică proprie barocului se încadrează *Adoraţia îngerilor*[24] (Fig.nr.8) datorată unui anonim italian din colecţia Muzeului Ţării Crişurilor. Artistul îl reprezintă pe *Iisus copil*, nud, aşezat pe o pernă roşie căptuşită cu alb, prefigurare a *Patimilor.* Databilă în secolul al XVIII-lea, lucrarea se defineşte prin importanţa acordată prim-planului, precum şi prin atmosfera emoţională tipic barocă conferită adoraţiei *Pruncului* de îngerii înaripaţi. Ei sunt redaţi cu mâinile împreunate sau aduse la piept în atitudine tipică de rugăciune. Pe chipurile lor se citeşte un sentiment sincer de adoraţie, specific reprezentărilor angelice ale barocului. Redat nud, *Pruncul* divin reflectă tipologiile angelice asexuate întâlnite în pictura religioasă barocă. În consens cu spiritul barocului, *El* e vegheat din registrul celest de doi *putti.* Scena este adusă în prim-plan, atrăgând atenţia privitorului asupra *Pruncului* ce constituie obiectul adoraţiei.

În toate cele trei lucrări din *Şcoala italiană* sunt evidente procedeele pronunţat emoţionale la care a recurs barocul pentru a facilita vizualizarea şi implicarea afectivă a credinciosului în subiectul artei religioase. Atât în *Împărtăşania apostolilor*, cât şi în *Sfânta Familie cu Sf. Ioan Botezătorul copil* apare motivul personajului-martor al unui eveniment de excepţie care priveşte în exteriorul tabloului. Prin intermediul său se realizează comuniunea planurilor uman şi divin. Un personaj care a experimentat el însuşi prezenţa divină priveşte în ochii credinciosului pentru a-l convinge de adevărul faptelelor relatate în pictură.

Toate cele trei lucrări se definesc prin introducerea în compoziţie a elementului supranatural. Se remarcă în acest sens, prezenţa îngerilor ca element definitoriu al picturii religioase baroce. Ei protejează *Pruncul* nou-născut în *Adoraţia îngerilor* şi *Sfânta Familie cu Sf. Ioan Botezătorul copil*. În *Împărtăşania apostolilor* un înger coboară din înaltul cerului pentru a participa la instituirea ritualului euharistic. În cadrul lucrărilor analizate, sfinţenia *Pruncului*, dimensiunea sa supranaturală este sugerată în manieră barocă prin intermediul unui clarobscur misterios, respectiv a unei aureole difuze în jurul capului. Indiferent de temă (*Împărtăşania apostolilor, Sfânta Familie, Adoraţia îngerilor*), lucrările au în comun coexistenţa planurilor uman-divin prin intermediul figurii lui *Iisus*. Clarobscurul contribuie în maniera specifică barocului la reliefarea dimensiunii spirituale a lui *Iisus*, centrul de interes al compoziţiei, elementul focalizant al devoţiunii celor din jur.

[24] Registrul de pictură al Muzeului Ţării Crişurilor Oradea: Anonim italian, *Adoraţia îngerilor*, ulei pe pânză, 597x740mm, nesemnat, nedatat, Prov. Transfer Muzeul de Artă al României, nr. inv. 763; lucrarea e menţionată în catalogul *Galeria de Pictură universală a R.S. România*, inv. 1376, p. 77; inedit

În mod similar reprezentărilor religioase baroce, *Iisus* este şi în cazul lucrărilor analizate, poarta miracolului şi a *Împărăţiei cerurilor*, instrumentul *Providenţei,* al răscumpărării păcatelor şi al manifestării îndurării divine. Sacre sau profane, persoanele reprezentate în pictură se apropie de *El* cu sentimente de devoţiune, smerenie, umilinţă, veneraţie, adoraţie (îngerii, *Sfânta Fecioară Maria* şi *Sfântul Iosif*, *Sfântul Ioan Botezătorul*, ucenicii), înfăţişându-l privitorului în calitatea Sa primordială de *Mântuitor* al lumii.

În două din lucrările baroce analizate apare motivul treptelor pictate în *grisaille*, o modalitate de "deschidere" a spaţiului pictural, care vine astfel în întâmpinarea credinciosului, conducându-l, în mod similar altarului baroc, spre personajul central *Iisus*. Persoanele dispuse pe aceste trepte simbolizează diferitele niveluri de spiritualitate ale oamenilor care se apropie de *Iisus*. Ca şi clarobscurul difuz, treptele pictate din tablou sunt un element prin care artistul sugerează şi transpune o părticică din universul interior al bisericii baroce, unde ele au menirea de a reliefa altarul principal. Prin acest artificiu baroc se realizează introducerea virtuală a credinciosului în spaţiul picturii baroce, un spaţiu tainic şi spiritualizat, care, asemenea altarului din biserică, este conceput ca o poartă spre întâlnirea cu *Iisus* şi persoanele sfinte. Concomitent, treptele au semnificaţia simbolică a traseului pe care credinciosul îl parcurge în efortul său de a se perfecţiona şi de a se apropia de perfecţiunea modelului hristic. Ele creează o impresie de continuitate între spaţiul pânzei şi cel al privitorului, reflectând abilitatea artistului baroc (direcţionată de viziunea specifică *Bisericii romano-catolice* post-tridentine) de a interacţiona cu credinciosul, conceput ca parte activă a unui dialog vizual cu profunde implicaţii spirituale.



*Fig.nr.1.*Şcoala lui Francesco Trevisani (sec. XVIII), *Împărtăşania apostolilor*, ulei pe pânză, 730 x 510 mm, nesemnat, nedatat, Prov. Vama Borş, 1967



Fig.nr.2. Împărtăşania apostolilor, detaliu, apostolii



Fig.nr.3. Împărtăşania apostolilor, detaliu, îngerul

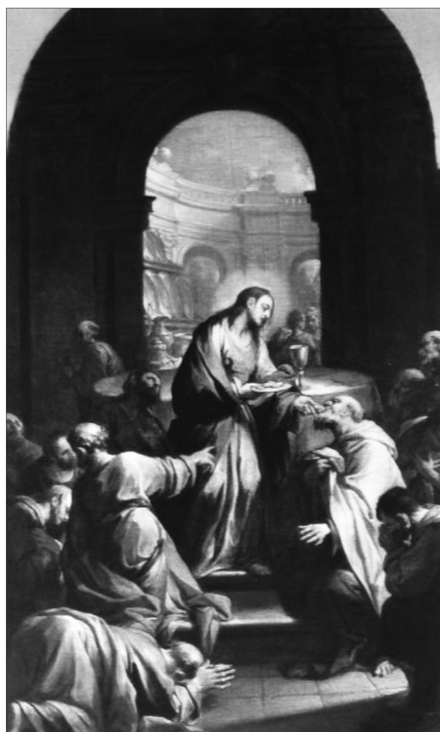


Fig.nr.4. Francesco Trevisani, *Instituirea Euharistiei*, ulei pe pânză, 690 x 440,5mm, Roma, c. 1670-1746



Fig.nr.5. Pietro Marchesini, *Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil*, ulei pe pânză, 1845x1395 mm, semnat dreapta jos cu negru PIETRO MARCHESINI 1734, Prov. transfer Muzeul de Artă al României



Fig.nr.6. Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil, detaliu, Fecioara Maria cu Pruncul



Fig.nr.7. Sfânta Familie cu Sfântul Ioan Botezătorul copil,
detaliu, Sfântul Iosif



Fig.nr.8. Anonim italian (sec. XVIII), *Adoraţia îngerilor*, ulei pe pânză, 597x740mm, nesemnat, nedatat, Prov. transfer Muzeul de Artă al României

MUZEOGRAFIE

CATALOGUL PIESELOR DE ARGINTĂRIE DIN COLECŢIILE SECŢIILOR DE ISTORIE ŞI ARTĂ ALE MUZEULUI ŢĂRII CRIŞURILOR ORADEA

GABRIELA CRIŞAN, TAMAS ALICE*

THE SILVER COLLECTIONS CATALOGUE OF THE HISTORY AND ART SECTIONS OF THE CRIŞ COUNTY MUSEUM FROM ORADEA

In many encyclopedies, the history of the gold and silver productions, the many gold and silver technics was presented from the long times for the craftsmanns, students, to the future generation of all over the world. In the Criş County Museum from Oradea, the silver collections presented many collectors, periods, cultural centers and silversmiths who worked in many styles, places in Europe, special in Vienna from the XIX-th century.

Key words: silver, technics, schools, personalities, artists.

Meşteşugul prelucrării artistice a metalelor preţioase, precum aurul, platina, argintul, dăinuie încă din antichitate şi este practicat în paralel cu prelucrarea aliajelor pentru obţinerea unor piese cultice, obiecte utilitar-decorative, podoabe sau arme[1]. În procesul de creaţie artistică, tehnologia de prelucrare a metalelor converge cu tehnologiile de prelucrare a chihlimbarului, a pietrelor preţioase şi semipreţioase, a sticlei, glazurilor, emailurilor, sidefului, mărgelelor şi coralilor. Dacă meşteşugul prelucrării metalelor este subordonat acestora din urmă atunci vorbim de activitatea de bijutier, şi invers, dacă primează prelucrarea metalelor, iar restul face parte din décor, atunci vorbim de activitatea de orfevrărie, argintărie. Dintre toate elementele tabelului lui Mendeleev, doar zece metale au proprietăţi adecvate prelucrării manufacturale sau industriale. În ordinea valorii acestora, sunt: aurul, platina, argintul, nichelul, aluminiul, cositorul, cuprul, plumbul, zincul şi fierul. Metalele topite la temperaturi ridicate se pot combina cu alte metale sau nemetale, formând aliaje cu proprietăţi fizice şi tehnice diferite faţă de elementele constitutive. Cel mai simplu aliaj este cel combinat natural între aur şi argint, care se numeşte electrum[2].

* Muzeul Ţării Crişurilor Oradea, tamasalice@yahoo.com.

[1] Charles Truman, *Sotheby s Concise Encyclopedia of Silber*, (Ed.) Conran Octopus Limited, London, 1993.

[2] Rath György, *Az Iparművészet könyve*, vol. III, Ed. Athenaeum, Budapest, 1912, p. 4; piese

Pe parcursul timpului, descoperind frumuseţea, coloritul, luciul, impermeabilitatea obiectelor din metal, omul şi-a schimbat treptat obiectele confecţionate din materiale perisabile în obiecte din metal preţios, colorat, precum aurul. Datorită plasticităţii materialului, obiectele utilitar-decorative din aur au fost înlocuite cu timpul cu aliaje rezistente precum bronzul, urmând ca cele albe din argint să apară cel mai târziu. Zonele bogate în zăcăminte au favorizat dezvoltarea mineritului şi a meşteşugurilor. Descoperirile arheologice efectuate de-a lungul timpului au scos la iveală, şi se descoperă până azi, vestigii bogate ale unor culturi străvechi, preistorice, din orientul îndepărtat, mijlociu, până în occident, cunoscătoare ale meşteşugurilor de prelucrare a metalelor la un înalt nivel artistic. Din descrierile lui Herodot (484-425 Î.Hr.) ne putem da seama de bogăţia curţii lui Xerxes (519/465î.Hr.), precum şi a folosirii tehnicii filigran. Eschil (525-456 î.Hr.), în scrierile lui, relatase bătălia de la Salamina şi Plataea (480 î.Hr.) între greci şi perşi, care luaseră drept pradă de război cantităţi uriaşe de obiecte utilitar decorative din aur şi argint, punându-şi bazele unui trai plin de lux în vechea Eladă.

Tehnicile străvechi de prelucrare a aurului, argintului, cuprului, precum ciocănirea, presarea, filarea, modelarea sau sculptarea la rece, s-au transmis din generaţie în generaţie şi au fost îmbogăţite pe parcursul timpului cu tehnici noi, la temperaturi înalte, prin topire şi turnare, la şoc termic, prin scufundarea obiectului scos din foc direct în apa rece, numită călire, precum şi toreutica (greacă), caelatura (latină), ceea ce înseamnă la origine gravare[3]. În secolul al XI-lea, călugărul benedictin Theophilus Praesbiter (1070-1125), identificat cu Roger de Helmarshausen[4], descrie amănunţit în lucrarea sa *De Divertis Artis*, manuscris cunoscut şi sub denumirea de *Schedula Diversarium Artium*, scris între 1110-40, capitolul XC, tehnica damaschinării, originară din India, dar mai precis din oraşul Damasc, transmisă în Europa prin armurieri. Tehnica nu este altceva decât intarsia, numită şi tausia, adică aplicarea metalelor preţioase pe fondul aliajelor mai ieftine din bronz, oţel sau fier, modă ce a dispărut în

din electrum s-au semnalat cu precădere în Transilvania, Bihor, p. 38.

[3] Rosemberg M., *Niello*, Frankfurt an Main, 1908; Rosemberg M., *Der Goldschmiede Kunst alle Technischer Gründlage*, Frankfurt an Main, 1910.

[4] Charles Truman, *Sotheby s Concise Encyclopedia of Silber*, (Ed.) Conran Octopus Limited, London, 1993, p. 39; Theophilus Presbiter (1070-1125) identificat cu Roger din Helmarshausen, numele unei localităţi ce s-a bucurat de patronajul regelui Henry Lion (1219-1295), renumită ca centru metalurgic, dar şi de manuscrise. Roger, mai târziu Theophilus (iubitor de Dumnezeu), se pare că le-a practicat cu succes pe amândouă, fiind ucenic a cunoscut amănunţit toate tehnicile de tratare a metalelor, pentru ca apoi să reuşească să descrie amănunţit, în capitole întregi, toate tainele meseriei acumulate de generaţii întregi de-a lungul timpului.

secolul al XVI-lea, dar care persistă până în zilele noastre în Orient[5].

În Evul Mediu, ornamentele romanice şi gotice au excelat prin tehnici cum sunt încrustaţiile, aplicare de plăci, foiţe de aur, pietre preţioase, emailuri, champlevé, cloisonné. Deoarece atelierele manufacturi deserveau comenzi pentru Biserică, s-au produs cu preponderenţă piese liturgice specifice, cum sunt: altare, relicvare, cruci de procesiune, cădelniţe, ciborium, chalice, monstranţe, paxes, pyxes etc. Cu timpul, ateliere manufacturi s-au înfiinţat şi sub patronajul centrelor ecleziastice, în mănăstiri, abaţii, conventuri, unde funcţionau ca şi şcoli, cum sunt cele de la Limoges, renumită după emailuri arabesque, de factură bizantină, originară din Spania, sau cea de pe valea râului Meuse, Şcoala Mosană sau Valea Rinului, Şcoala Renană, mai târziu Şcoala Aiy Franţa. De asemenea, suprapunerile bogate ale suprafeţelor metalice plate, decupate, angular, ori mulate, gravate, au fost depăşite în perioada renaşterii, prin revenirea vechilor tehnici antice a prelucrării plastice, cu vid şi plin în basorelief şi ronde-bosse.

În perioada baroc, rococo, sec. XVI-XVIII, cizelarea, strunjirea se realizează cu ajutorul instalaţiilor mecanice ce favorizaseră producţia de serie, mai precis realizarea diverselor profiluri cu ajutorul cuţitelor de strung, ce acţionează pe suprafeţele rotate cu turaţie mică ori mare. Texturarea suprafeţelor plate ori în relief se execută cu unelte speciale de imprimare, în tehnica repoussé, iar pentru obţinerea suprafeţelor bombate prin întindere treptată se foloseşte un pat cauciucat rezistent la ciocănire pe forme concave şi convexe, formate din amestecul la cald al gudronului cu praf de cărămidă, ceară, seu şi terebentină. În secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea, în locul pieselor din aramă bătută (vesela de acest tip ieşind din modă din cauza porţelanului) au fost preferate aliajele de argint datorită nuanţei albe[6].

Odată cu Edictul din Milan din 313 d.Hr., dat de împăratul Constantin cel Mare (n. 272-337, activ între 306-337), activitatea orfevrarilor, argintarilor se concentrase cu precădere în slujba Bisericii Creştine, înfiinţându-se ateliere, manufacturi, şcoli, în mănăstiri şi abaţii. Odată cu formarea oraşelor în secolul al XI-lea şi al XII-lea, procesul treptat de detaşare a artiştilor, meseriaşilor, din cadrele canoanelor creştine, prin laicizarea meşteşugurilor, apăruse şi necesitatea imperioasă de ocrotire şi formare a personalului specializat într-un cadru legal cum sunt breslele. În perioada consolidării oraşelor, în secolul al XIII-lea şi al XIV-lea, apar în Franţa[7] legi privind marcarea pieselor în

[5] Rath György, *op. cit.*, p. 5.
[6] *Ibidem*, p. 19.
[7] Havard H., *L Histoire de l orfèvrerie française*, Paris, 1896; Ris Paquot, *Dictionnaire des poinçons, symbols, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres François et*

funcţie de provenienţa breslei[8]. Prima lege de acest fel a fost dată în 1275 de către regele Filip al III-lea cel Curajos (activ între 1270-1285), urmând ca în 1313 regele Filip cel Frumos (n.1268-1314, activ 1285-1314) să dea o altă lege, prin care se obligau conducătorii breslelor să marcheze obiectele şi cu iniţialele meşterului după controlul de calitate, în scopul identificării mai precise a obiectului, urmată de înregistrarea meşterilor la monetăria statului, lege dată de Karol al V-lea (n. 1338-1380, activ între 1364-1380). După acestea, regele Filip cel Norocos, zis şi de Valois (n.1293-1350, activ între 1328-1350), în scopul competiţiei, a conferit breslelor fruntaşe dreptul de a folosi simboluri, ca în cazul blazoanelor, de a le sculpta în piatră, după care erau montate deasuprea uşii, precum şi pictarea simbolurilor de identificare pe steaguri, prapori. În restul Europei sistemul a fost preluat mai târziu, în Germania, breslele de sine stătătoare ale orfevrarilor şi argintarilor apar mai târziu, în secolele al XIV-lea, al XV-lea, la Nürnberg şi Augsburg, cele mai vechi registre orăşeneşti din 1276 consemnând activitatea orfevrarilor şi argintarilor în cadrul activităţii monetăriei.

În Ungaria, şi implicit în Transilvania, regii arpadieni au considerat imperios necesară stabilirea ordinelor călugăreşti şi a saşilor în secolul al XII-lea pe teritoriul Transilvaniei[9], care în Evul Mediu au jucat un rol important în dezvoltarea şi înflorirea meşteşugurilor, printre care şi a orfevrăriei şi argintăriei[10]. Prin filieră veneţiană s-a produs în Transilvania, la Oradea, argintărie cu email filigranat, exemplu concludent relicvarul regelui Ungariei (azi la Györ)[11], al Sfântului Ladislau (1040-1095, activ din 1077), executat

etrangers, Paris, 1890.

[8] Charles Truman, *Sotheby s Concise Encyclopedia of Silber*, (Ed.) Conran Octopus Limited, London, 1993, p. 49; în 1260 în Franţa s-a introdus marca standard, în 1275 ordonanţa regală a decretat ca fiecare oraş în care funcţionau bresle de argintari să aibă marcă proprie. În secolul al XIV-lea în Anglia s-au introdus 2 mărci, 1 era marca standard, *capul de leopard*, şi marca sterling, în 1363 legislaţia a prevăzut ca fiecare aurar, argintar să aibă marcă proprie, în 1423 un statut prevedea, pe lângă cel din Londra, încă 7 oraşe să aibă marcă sterling, Bristol, Coventry, Lincoln, New Castle, Norwich, Salisbury şi York, în 1478 marca standard *cap de leopard* a fost alterată, adăugându-i-se o coroană, tot din acelaşi an s-a introdus şi sistemul datării prin sistem alfabetar începând cu A pentru anul 1.

[9] Reissenberger L., *Kirchliche Kunst Denkmaler an Siebenburgen*, Nagyszeben, 1878.

[10] *Ibidem*.

[11] Bunyitay Vincze, *A Nagyváradi Püspökség története*, Nagyvárad, 1883, vol. I, p. 83; cu ocazia sanctificării regelui Ladislau în 1192, sculptorul orădean Dionis (Dénes) a executat mormântul din marmură albă, bogat sculptat cu coloane după moda vremii. Înainte de a se închide mormântul, s-au realizat relicvarele pentru Sfintele moaşte, printre care un bust de mărime naturală al regelui (Herma). Sărbătorile au început la 2 februarie 1192 (*Ibidem*, vol III, p. 49); relicvarul bust al regelui Sfântul Ladislau (Herma) a fost consemnat în secolul al XIII-lea printre odoarele Bisericii din Oradea.

cu ocazia sanctificării din 1192, şi cele 2 ampolne (azi la Muzeul Naţional al Ungariei). Astfel, regele Ludovic de Anjou a emis în 1376 un regulament de funcţionare pentru breslele saşilor, aceştia fiind perfecţionaţi în 24 de meserii. Breslele la început au funcţionat pe branşe de meserii înfrăţite, precum aurarii, argintarii, pictorii, sculptorii şi sticlarii. Din secolele XIV-XV se organizează breslele aurarilor şi argintarilor la Cluj (1473), Braşov, Baia Mare. Din 1370 apare în statutul breslei aurarilor marca reprezentând 3 scuturi, pentru a fi imprimată pe fiecare lucrare. Astfel se stabilesc în Ungaria, Transilvania meşteri din Europa, implicit din Italia, sau pleacă de aici meşteri în centre europene. Este cazul meşterului aurar Ajtósi (tr.Dürer) Albrecht sr. (n. din Ajtós, azi Gyula, Ungaria, 1428-1502), tatăl pictorului Albrecht Dürer (1471-1528)[12]. Piesele liturgice de orfevrărie şi argintărie „de Transilvania", executate în manufacturile din Oradea, Cluj, Sibiu, Braşov şi altele, au ajuns la o faimă nemaiîntâlnită până atunci, specială fiind secole de-a rândul tehnica emailului filigranat opac şi translucid[13], ce a avut succes la comanditari până în secolul al XVIII-lea.

În Transilvania, Principele Gabriel Bethlen (1580-1629) a chemat în 1620 şi a acordat privilegii multor meseriaşi veniţi din vestul Europei, cunoscuţi sub numele de habani, anabaptişti, care şi-au adus o contribuţie însemnată la dezvoltarea artei şi meşteşugurilor din Transilvania, a manufacturilor de ceramică, sticlă, metal[14].

---

[12] Kurt Pilz, *Der Goldschmied Albrecht Dürer* d. A. *Ein Beitrag zur Identification seiner Arbeiten und der Bildnisse, Die In Darstellen*, in *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Nürnberg* MGVN, 1985; Ajtósi Albrecht sr. (1427-1502) a fost aurar, argintar, fiul lui Anton Ajtósi şi a Elisabetei. Mai târziu, în 1455, după ce a emigrat la Nürnberg în Sfântul Imperiu Romano-German, numele a fost tradus în franconă Dürer, adică uşier. În 1467 s-a căsătorit cu Barbara Holper ,cu care au avut 18 copii, între care se numără şi celebrul Albrecht Dürer (1471-1528). Tatăl Albrecht a avut doi fraţi, Ladislau şi Johannes. Unchiul lui Albrecht Dürer, Johannes, a studiat teologia şi a fost preot catolic la Oradea. Fiul unchiului Ladislau s-a numit Nicolaus, s-a stabilit la Köln, unde a activat sub numele de Niklas Unger.

[13] Hefner- Alteneck J.H., *Deutsche Goldschmiede Werke des XVI Jahrhundert* Frankfurt an Main 1890; Karl Layer *Az Erdélyi Habánok Története, 1925*; Bunta Magda, *Ceramica Habană din Transilvania*, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1973; Horst Klusch, *Siebenbürgischen Goldschmiedekunst*, Ed. Kriterion, 1988.

[14] Habanii, protestanţi anabaptişti sau rebotezaţi la vârsta maturităţii, au fost porecliţi după stilul de viaţă în comun, locuind împreună în curţi interioare "Haushaben" circa 300 de locuitori, sau chiar mai mulţi. Habanii au fost meşteşugari deosebit de apreciaţi la vremea lor, datorită calităţii produselor din toate meşteşugurile practicate de ei: ceramică, sticlă, metal, cuţitărie, ţesătorie, ceasornicărie, trăsuri, construcţii de apeducte, mori, cetăţi etc. Principele Gabriel Bethlen (1580-1629), implicat în Războiul de 30 de ani, i-a sprijinit pe anabaptiştii prigoniţi din Moravia, care au emigrat spre sud, stabilindu-i pe domeniul princiar de la Vinţu de Jos, Dieta de la Cluj, din 4 iulie 1622, acordându-le Certificat de Proprietate, drepturi şi

Dacă în perioada romanică, gotică, artiştii, meseriaşii din mănăstiri şi bresle, lucrând sub egida Bisericii, erau anonimi, în perioada Renaşterii, interesele curţilor imperiale, regale (aceştia fiind comanditari) şi nu numai, au impus, pe de o parte, şi au dat posibilitatea unei activităţi laicizate, pe de altă parte, în cadrul breslelor, care a dus la un proces de afirmare a unor personalităţi artistice, datorită talentului şi activităţii lor creatoare. Nu întâmplător se cunoaşte numele lui Nicholas de Verdun[15](1130-1205), ca fiind primul artist care şi-a semnat lucrările, asumându-şi responsabilităţile faţă de autorităţi şi posteritate. În alegerea tematicii, mitologiile antice greceşti reintră pe rol, vechile tehnici de prelucrare a metalelor preţioase s-au revigorat, paralel cu cele impuse oficial de Biserică. Începând din secolele XIII-XIV apar piese de lux, precum Gemellio, Aqvamanila, în secolul al XV-lea cele pentru buffet, linguri, furculiţe, boluri sau piesele centrale pentru masa de protocol precum fântânile cu cascade şi bazine de colectare. De asemenea, introducerea de tehnici noi de lucru, competitivitatea angrenaseră comerţul, punând accent din ce în ce mai mult pe prestigiul centrelor, şcolilor în care activau meşteri şi artişti, personalităţi creatoare recunoscute de publicul larg. În funcţie de recunoaşterea calităţii muncii lor, aceştia erau contractaţi pe un termen mai scurt sau mai lung la curţile regale şi imperiale ale Europei, aducând un aport important în formarea unor generaţii noi de specialişti în domeniu.

În Italia, artiștii fiind în primul rând meseriași iși aduceau aportul în toate domeniile artistice, în arhitectură, sculptură, pictură, arte decorative și implicit orfevrărie, argintărie. Unii chiar și-au început cariera ca ucenici în bresle, ca de exemplu Lorenzo Ghiberti (1378-1455) Filippo Bruneleschi(1377-1446) sau Albrecht Dürer(1471-1528) în atelierul de orfevrărie al tatălui său. Lorenzo Medici (1449-1492) mare colecționar de piese de artă a selectat cele mai valoroase lucrări de artă din perioada renașterii. Nume de prestigiu precum Benvenuto Cellini (1500-1571)[16], creatorul celebrei solniţe reprezentând

libertăţi în practicarea religiei şi meşteşugurilor.

[15] Nicholas de Verdun (1130-1205) a fost printre primii artişti din perioada de tranziţie între romanic şi gotic, care şi-a semnat lucrările, un maestru aurar, emailist din şcoala Mosană, de la care ne-au parvenit altarul din 1180 de la mănăstirea Klosterneuburg, de lângă Viena, şi altarul din 1200 al *Celor trei regi* de la Catedrala din Cologne.

[16] I. Amaldi, *La Vita violenta di Benvenuto Cellini*, Bari, 1986; Giorgio Vasari (1511-1574) a fost pictor, architect, istoric de artă, scriitor, a scris biografia multor artişti italieni începând cu Cimabue până în perioada în care a trăit el, adunându-le în volumul "Vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri", ce a apărut în primă ediţie în anul 1550; Benvenuto Cellini (1500-1571) a fost giuvaergiu, sculptor, manierist italian. A lucrat pentru personalităţi proeminente ale vremii, precum Papa Clement al VII-lea

pe *Neptun* ş*i Ceres*, a fost chemat de regele Franței Francisc I(1494-1547) la castelul de la Fontainebleau. Ambroggio Foppa (?-1527), a lucrat pentru papii Iuliu al II-lea şi Koloman. Ascannio Maaj din Tagliacozzo, elev al lui Cellini, Giovanni Bernardi Da Castel Bolognese (1494-1553), Marco Dente di Ravenna (?-1527), Salvatore Guasconti (pe care Cellini l-a recunoscut ca maestru al prelucrării minuţioase), fraţii Saracchi şi Gian Kristoforo Romano (1456-1512)[17]au lucrat pentru mecena vremii. Din această perioadă provine partea superioară a piesei numite Ciborium (fig.1), comandată în Italia între 1500 şi 1521, de către cardinalul Bakócz Tamás[18].

În Germania, meşteşugul orfevrăriei şi argintăriei a cunoscut o deosebită dezvoltare de-a lungul timpului. Datorită descoperirii unor depozite mari de metale preţioase, precum şi a calităţii execuţiei, comenzile laice au crescut, meşteşugul fiind practicat şi în oraşele mai mici. Cu timpul s-au evidenţiat două centre importante, Augsburg şi Nürnberg. Din secolul al XVI-lea, odată cu introducerea pe scară largă a tipăriturilor, a tehnicilor tipografice, a gravurii în cupru, s-au pus în circulaţie cărţi cu modele, gravuri, executate de artişti pentru orfevrari, argintari, cum sunt cele ale lui Heinrich Vogther (1490-1556) sau Hans Brosamer(1480,90-1552) din Nürnberg, ale lui Mathias Zund cu proiecte de bijuterii, ale lui Paul Flyndt din Nürnberg (care are 84 de pagini dedicate argintăriei liturgice şi laice). În secolele XVI-XVII, s-au răspândit din Italia, tehnici de încrustare a unor noi materiale cu argintul, precum nuca de cocos, oul de struţ, scoica Nautilus (fig. 2, 3, 5). Mulţi dintre micii artişti, artizani, au lucrat în maniera italiană, precum Albrecht Altdorfer din Regensburg (1488-1558), după zalele sud germane, tausia, călire, aurire,

(Giulio Medici 1478-1534), regele Francisc I (1494-1547), Cosimo Medici (1389-1464). A fost chemat de regele Francisc I la castelul Fontainebleau pentru a-i da comenzi de lucru. Celebra solniţă din aur *Neptun* ş*i Ceres* a fost oferită regelui.

[17] Gian Kristoforo Romano (1456-1512) a fost sculptor, medalist, din 1462 a lucrat la Urbino la Palazzo Ducale, după care la Ferrara şi Mantova la marchiza Isabella d' Este, din 1491 la Milano a lucrat pentru Lodovico il Moro, după care la Roma, Napoli, Cremona, Milano, Urbino.

[18] Fraknói Vilmos, *Erdödi Bakócz Tamás élete (1442-1521)*, Redactor Szilágyi Sándor-Akademia Maghiară, Editura Franklin Társulat, Budapesta, 1889; Bakócz Tamás (1442-1521) s-a născut la Ardud (jud. Satu Mare). Tatăl, Francisc Bakócz, a fost iobag al familiei Dragffy la Ardud, a avut 5 băieţi, din care 3 au ajuns preoţi. Tamás a studiat teologia la Mintiu, Wrocłav şi Padova. În 1464 a obţinut titlul de doctor în filosofie la Cracovia, după care împreună cu fratele mai mic a studiat la Academia din Ferrara. A ajuns consilier la curtea regelui Matia Corvin în 1470. Între 1480-1497 a fost prelat de Titel, rang moştenit de la Ianus Pannonius, în urma numirii fratelui său mai mare Balint, episcop de Pécs, în 1497 a fost Episcop de Eger, între 1497-1521 a fost pontif primat al Bisericii Catolice din Ungaria, din 1510-1521 cardinal, între 1510-1521 patriarh titular al Constantinopolului, în 1513 a fost legat papal. Pe blazon reprezentarea cerbului pe o roată simbolizează meseria de rotar a tatălui său.

Hans Sebald Beham (1500-1540) sau Heinrich Aldegrever (1502-1553), ori sub influenţa gravurilor lui Dürer, ceramistul vitralist Augustin Hirsch (1506-1560) sau Virgil Solis din Nürnberg (1514-1563). De asemenea, în centrele precum Nürnberg activau mici meşteri, ca de exemplu Wechter, Bernard Zahn, Johann Siebmacher, care a publicat o carte cu blazoane, a organizat o şcoală de argintari. La Augsburg au activat meseriaşi veniţi din alte centre, precum Daniel Mignon din Franţa, sau alţii cum sunt Corvinian, Lamert, Elias Holt sau Hans Kellert Halert din Danemarca. Se ştie că pictorii germani au avut o influenţă asupra orfevrarilor, argintarilor vremii, exemple concludente au fost Hans Holbein(1498-1549) sau münchenezul Hans Mielich (1515-1572).

Mai marii vremii au fost : Jamnitzer Wenzel (1508-1585), matematician, aurar, şi descendenţii acestuia, Hans şi Christof (1563-?), care a fost aurar şi scriitor, precum şi Hans Petzolt (1551-1633), care din 1578 a fost meşter în Ghilda aurarilor din Nürnberg. De asemenea, îi amintim pe Anton Eisenholt (1554-1603), care a fost în 1530 la Roma şi a lucrat sub influenţa lui Michelangelo (1475-1564), pe olandezul Paul van Vianen[19] din Utrecht (1570-1613), F. Hildebrand (1580-1608) L. Klenberger, care a lucrat la curtea lui Rudolf al II-lea (1552-1612) din Praga, Hans Levckert, specialist în email translucid.

Lista numelor meşterilor din Augsburg ne-a parvenit într-un mod cu totul inedit, pe un cabinet de abanos cu sertăraşe secrete al Prinţului Filip al II-lea al Pomeraniei, cadou oferit de patricianul Augsburgului, omul de ştiinţă şi diplomatul Filip Heinhofel, în 1617. Aceştia sunt David Altemstetter, argintarul oficial în 1610 al curţii lui Rudolf al II-lea, fiul lui Andrea, Achilles Langenbucher (specialist al reprezentărilor insectelor în miniatură), Mathaeus Walbaum, Gottfried Münder (specialist în reprezentarea în desen şi turnare a plantelor, după model Pallisy), Philipp Jakob Pehner, Niklaus Kold, Michael Gapp, flamanzii Aspruck şi Balduin Drentwett.

La München, la curtea princiară, au lucrat Hans Reimar, Georg Sickhin der Ungar (la Tula coperta unei cărţi, iar în 1558 la curtea bavareză o seamă de lucrări importante), Bernhard Peter (obiecte liturgice la Biserica Reich Chapelle), Eckhard Vollmann.

La Praga, la curtea lui Rudolf al II-lea (împăratul Poloniei şi regele Ungariei), au lucrat Paul da Vianen, Krenberger, Valentin Drausch (arestat la Praga de Rudolf al II-lea pentru a lucra comenzi urgente). Colecţia Ambrasit

[19] Paul da Vianen din Utrecht (1570-1613) a fost descendentul unei familii de orfevrari, argintari celebri, din 1590 a lucrat ca orfevru la München la curtea Ducelui de Bavaria, la Arhiepiscopia din Salzburg, din 1603 ca orfevru la Praga la curtea împăratului Rudolf al II-lea; i-au supravieţuit desene în plumb.

şi colecţia imperială din Viena deţin lucrări semnate de personalităţi marcante precum Ludwig Pappenheimar, Cunz Pachoch (1504) Michael Postport (1561) Andreas Lissning (1598), Ulrich Walgkhum (1609), Johann Bloy (1641), Nicolaus Maystinkel (1662).

În Silezia au lucrat în 1515 Florian Stoss, fiul sculptorului de altare din Nürnberg, Veit Stoss (1438-1533), H. Metzel.

În Saxonia au activat Daniel Kellerthaller (1611-1656), Klemm şi Johann Melchior Dinglinger (1665-1731), care a avut, prin excelenţă, manieră barocă. A fost format la şcolile din Augsburg, Paris, Nürnberg, iar din 1702 la Dresda.

În Franţa lui Ludovic al XIII-lea (1601-1643) s-a constatat influenţa curţii spaniole, un stil greoi, în care exceleau bijuteriile de curte încărcate cu pietre. În această perioadă activaseră meşteri precum Fraţii Mabareaux la Limoges, Michel Lasne şi Labarre (1628-1693). În perioada lui Ludovic al XIV-lea, argintarii erau forţaţi să se conformeze propriei lui viziuni. Argintari erau Thomas de Merlin, René de la Haye, Jean Gravet, Girard Debonneair. În secolul al XVII-lea Palatul Versailles a fost împodobit de Claude Ballin (1615-1678) cu candelabre, mese şi scaune, oglinzi de aur; Herve Germain (1647-1684), la cererea lui Colbert, a executat pentru rege obiecte decorative, amorete, palmete, ghirlande, trofee. Din cauza epuizării vistieriei, Regele Soare a dat decrete severe, în 1672, 1687, 1689, pentru reglementarea producţiei de obiecte de lux, excepţie făcând cele liturgice. În 1705 a confiscat tot de la nobili, pentru trezorerie, inclusiv obiectele din palatele regale, transformându-le în bani. În această perioadă au lucrat Juss Aurele Meissonier, bijutierul inginerul Joseph Stasser, care a descoperit reţeta pierre de strass, Jaques Roettirs (1707-1784), Jean Denis Lempereurs (1775) în stil rococo, Philippe Caffieri (1714-1778), Charton. Chancellier a lucrat în stil Ludovic XVI, în stil neoclasic Louis David, Louis Percier.

Transilvania fiind la confluența drumurilor comerciale între estul și vestul, nordul și sudul Europei a fost de-a lungul secolelor receptivă la moda vremii. În secolele XVI după reforma lui Luther piesele liturgice s-au schimbat, au devenit mai simple, mai puțin decorate, mai elegante. Au apărut pocaluri, potire cu nodusuri și tălpi mai simpliste, naturaliste, cupe cu stropi, de forme florale (de exemplu campanila alpina), sau fructe ananas, pahare elongate cu inel. De aceea se regăsesc și azi în inventarele ecleziastice toate tipurile de piese liturgice, de la cele mai elegante potire, pocaluri, cupe cu capac până la cele mai simple și sobre pahare de împărtășanie ce s-au folosit de-a lungul timpului la slujbele religioase. De asemenea prezența unor piese specifice transilvane pe lângă cele de Augsburg, austriece, slovace,

demonstrează activitatea fructuoasă a atelierelor de argintărie de la Brașov, Sibiu, Cluj, Bistrița, Oradea[20]etc. În secolul al XVII-lea și al XVIII-lea apar pocaluri cu capac ce combină tradiția renascentistă cu opulența barocului, decorul devine mai îndrăzneț, reliefat, sculptural. Un maestru al acestor tipuri a fost Sebastian Hann (1644-1713) din Levoča, stabilit la Sibiu cu un grup de artiști din Slovacia[21]. Abordase teme biblice, mitologice, istorice, a fost un artist polivalent.

Odată cu revoluţia franceză din 1789, manufacturile şi atelierele de artă decorativă s-au distrus. Perioada preindustrială din secolul al XVIII-lea şi cea industrială din secolul al XIX-lea a adus nenumărate transformări, deoarece producţia de argintărie trebuia să se adapteze regulilor impuse de stat, designului de serie, ceea ce se asorta legilor pieţei. Astfel apare proiectul, designerul, şi cel ce viza piesa în funcţie de legile pieţei. Reglementările ce apar pe parcurs cu privire la marcarea şi identificarea pieselor din argint[22] au fost făcute publice în cataloage de specialitate. În Imperiul Austriac producţia artistică, manuală şi cea industrială, s-au detaşat de producţia ocazională prin marcajul specific Alt Wien (de exemplu fig. 8 până la fig. 29). De abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea, elitele politice au reuşit să încurajeze şi să revigoreze, după model englez, producţia de piese artistice, meşteşugăreşti şi industriale, organizând asociaţii meşteşugăreşti, şcoli profesionale de arte şi meserii, muzee de artă şi artă decorativă, competiţii pe plan local precum şi internaţional, începând cu Expoziţia Universală de la South Kensington din Londra în 1851. În registrele Asociației Micilor Meseriași din Oradea au fost înscriși între1861-1912, 33 de

[20] Gyárfás Tihamér *A Brassai ötvösség története*, Brassó, 1912; dintre meșterii care au activat în breslele argintarilor din Brașov de la mijlocul secolului al XVI-lea au fost și : Lenart Fischer (1551-54), E.D.G. Erasmus Goldschmied(1553-60)K. Klement(1555-72)C.GR. Cristel Gross Kattner(1567-74) şI mulţI alții; Alexandru Sășianu *Ez*üst és ónmüvesség a XVI-XIX században. A Nagyváradi *Református Egyházmegye Kegyszerei* , Nagyvárad, 1986; dintre meșterii care au lucrat la Sibiu din secolul al XVI-lea sunt și Petrus Kersten(1574-97), Andreas Köhnig (1599-1603), Johann Konrad Lempt(1613), Petrus Schnell (1637-57), Franciscus Kirtscher(1637-62), Johannes Georgius Weinhold(1734-71). Dintre meșterii care au activat la Cluj au fost și Seres István junior(1611-1660), meşterul LWK(1678), meşterul WT(1614), la Oradea Johannes Mészáros Nobilis(1792-1855) Stephanus Nádudvary (1809-1816) Leopoldus Ausländer(1836-37)

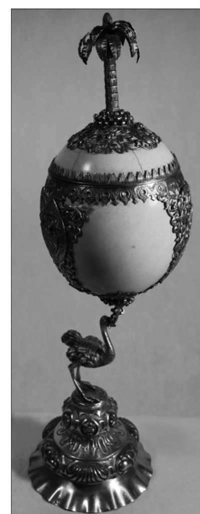
[21] Viorica Guy Marica *Argintarul Sebastian Hann din Sibiu(1644-1713*), 1972

[22] Waltraud Neuwirth, *Wiener Silber 1780-1866, Klassizismus, Biedermeier, Historismus*, Wien Selbstverlag W. Neuwirth 1988; Waltraud Neuwirth, *Wiener Gold und Silberschmiede Punzen*, vol. I, 1781-1822; vol. II, 1822-1855; vol. III, 1850-1866, Wien Selbstverlag W. Neuwirth, 2001; Waltraud Neuwirth, *Wiener Silber*, *Namens und Firmenpunzen 1781-1866*, Wien Selbstverlag W. Neuwirth, 2002; Waltraud Neuwirth, *Wiener Silber, Punzierung 1524-1789*, Wien Selbstverlag W. Neuwirth, 2004.

aurari argintari care au activat în funție de prestigiul muncii lor[23]. După 1867, marcajele din ţările europene se schimbă în funcţie de noile reglementări, datorită apariţiei pe piaţa de desfacere a pieselor de serie industrială mai ieftine, alături de piesele unicat, artistice (de exemplu de la fig. 30 până la 53).Cu timpul cererea şi oferta pe piaţa de desfacere s-a făcut în funcţie de preț (cele ieftine, cele de serie aveau trecere) prestigiul intreprinderii, numele firmei, calitatea materiei prime, competitivitatea fiind asigurată de personalul de specialitate şi cifra de afaceri, care ţineau pasul cu noutăţile modei. Astfel apar firme de prestigiu precum Berndorfer Metalwarenfabrik, Mayerhofer & Klinkosch, Würpel & Czokally etc.

[23] ANR, Dir. Jud. Bihor, Registru index al Brevetelor de Meserii Eliberate,Dosar 1(1861-72) Lista meseriași orfevrari, argintari: Beniamin Moritz, Farkas Lörincz,Hegedüs Sándor, Lukas István, Polacsek Ignácz, Vol 4 , 1872-1885 Deutsch Simon(activ între anii 1881-1921)Polacsek Ignáczné, Weisz Ignacz(activ între 1826-1885) Vol 5, 1884-1893 Kolozsváry Sándor, Feinsilber Mór(activ între1886-1921)Ertler Markus(activ între1886-1896) Polacsek Zsigmond, Liebl Gyula, Weisz Gyula, Veinstock Fülöp(activ între 1882-1912), Dosar 40, 1904-1911, Vol 6, Grünwald Henrik, Dénes Béla, Grünwald Henrik, Klein Pepi, Herbst Fülöp, Charag Herman, Firma „Frații Ferderber és Társa”, Barna Sándor, Farkas Áronné, Schmützler János, Firma „Gerö Lajos și Klein Mór”, 1912 Ferderber Fáni, Orendy Károly

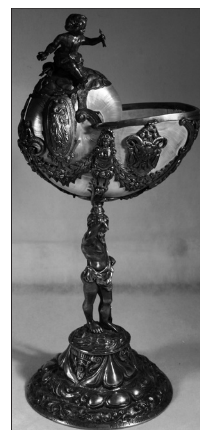
Catalog



1. Inv. 6401. Ciborium, ou de struţ încrustat în argint, iniţial parţial aurit, în partea de sus piese componente din perioadele sec. XVI-lea Italia, pe cupă blazonul cardinalului Bakócz Tamás (1442-1521) folosit între 1500-1521, şi talpa încep. XIX, marcat Augsburg, meşter CF, argint aurit ulterior, inscripţie col. Ipolyi.



2. Inv. 6402. Cană cu capac, ou de struţ încrustat, ferecat în argint aurit (Augsburg?), marca meşter KI, piesă (sec. XVIII?), col. Ipolyi.



3. Inv. 6403 Cupă nupţială, scoică Nautilus ferecată în argint aurit. Sec. XVII. Inscripţie „Bethlen Gabor allitolag nasz pohara" (Presupusa Cupă nupţială a lui Gabriel Bethlen 1580-1629, căsătorit în 1626 cu Ecaterina de Brandenburg 1602-1644), mărci ulterioare din sec. al XVIII-lea, Austria, col. Ipolyi.



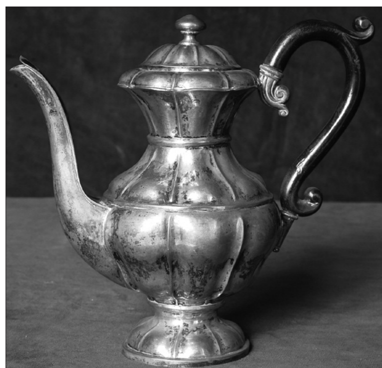
4. Inv. 6405. Cana cu capac, argint, sec. XVIII, Cluj (Transilvania), meşteri AA şi DA, Inscripţia „Johan von Moering” cu minuscule cursive. Col. Ipolyi. IMG 2524



5. Inv. 6409. Ciborium. Ou de struţ încrustat, ferecat în argint aurit. Marca Augsburg, sec. XVIII, marca meşter KI. Col. Ipolyi



6. Inv. 737. Cruce de masă. Lemn sculptat ferecat în argint (XVIII) şi piciorul metal comun, sec. XIX. Limba inscripţiei este românească scrisă cu caractere chirilice „1809 Gavril Konaki Maria”, „1809.

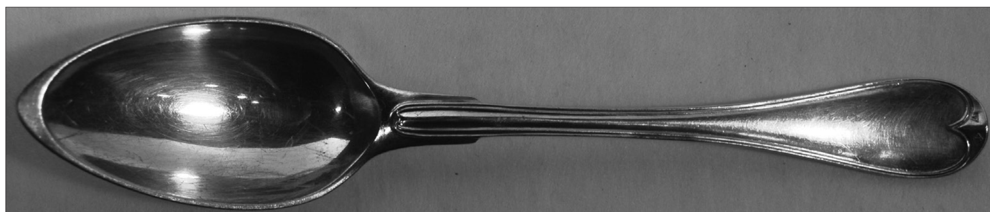


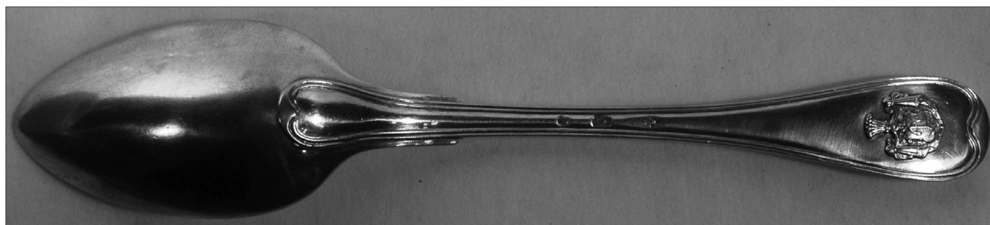
7. Inv. 5161/11 Ceainic, Braşov, Transilvania, sf. sec. XVIII/ înc. XIX, marca meşter C.R.





8. Inv. 2902/ 15-26 Lingură, Viena, 1805, marca meşter IP





9. Inv. 2902 Lingură, Viena, 1807, marca meşter JH



10. Inv. 720. Puşculiţă, Viena, 18(?)7



11. Inv.2846/1 Sfeşnic, Viena, 1813, marca import, Polonia Graz, marca meşter L.W.



12. Inv. 2845/1 Sfeşnic, Viena, 1816, marca import, Polonia Graz, marca meşter A.K.



13. Inv. 2858 Bombonieră, Viena (?), 181(?), marca meşter FW, col. Stubenberg



14. Inv. 5160/10 Ceainic, Pesta, 1834



15. Inv. 2855 Cafetieră, Pesta, 1835, marca meşter Joseph Prandtner



16. Inv. 2866 Tăviţă, Pesta, 1836, marca meşter T.G.



17. Inv.2853 Ceainic, Viena (?), 1836, marca firmei T& Co, col. Stubenberg

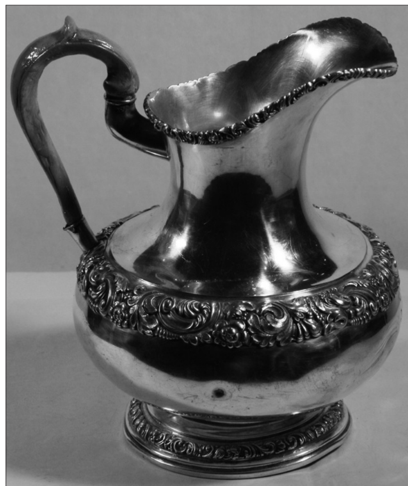


18. Inv. 2847/1 Sfeşnic, Viena, 1836, marca meşter W.A.

19. Inv. 2841 Cană, Viena, 1839, marca meşter AZ, col. Stubenberg



20. Inv. 5163 /13, Cădelniţă, Viena, 1845, marca meşteri J.REI şi REIN, inscripţie românească cu caractere chirilice „Λ CChTTTEI Mr MOROMRZI K8NTTRGATTƐ TIPIΠ ƐTTITTTPOTT 1845", „A Sfintei Mari Mogoşeşti, cumpărate prin Epitrop, 1845"

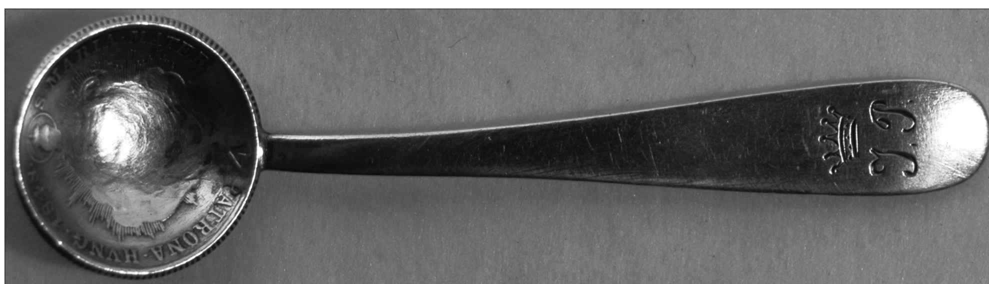


21. Inv. 2845 Ciocolatieră, Viena, 1845, marca firmei M& K, col. Stubenberg





22. Inv. 2844 Laitieră, Viena, 1845, marca firmei M&K, col. Stubenberg





23. Inv. 2907 Lingura, Sf. Maria inscripţia „Patrona. Hung.1848.S.Maria Mater”



24. Inv. 261 Lingura, „Magy. Or. Védöje.1848. Sz. Mária Ist Anya”



25. Inv. 7956/79 Farfurioară, Viena, 1850, marca meşter A.T.



26. Inv. 5162/12 Pocal, Viena, 1853, Marca firmei M&K



27. Inv. 2849 Sfeşnic, Viena, 1856, Marca meşter LW



28. Inv. 2883 Postament, Viena, 1863, marca meşer CS



29. Inv. 8557 Cupă Jubiliară, inscripţe Dr. Romer Floris, Viena, 1864, marca meşer CS



30. Inv. 2856 Spirtieră, Viena, a II-a jum. sec. XIX, marca meşter CD



31. Inv. 542 Sfeşnic, Viena, a II-a jum. sec. XIX, marca meşter A.



32. Inv. 2864 Castron, Viena, a II-a jum. sec. XIX, marca meşter G.K.



33. Inv. 2882. Pahar şi capac, Viena, a II-a jum sec. XIX, marca J.C.K.(1843/86) col. Stubenberg



34. Inv. 2869, 73,75,76,77,78, Set ustensile de baie, Viena, a II-a jum. sec. XIX, marca J.C.K (1843/86), col. Stubenberg



35. Inv. 2867, Farfurii, Germania, după 1886, marca meşter Johann Caspar Osthues (1799/1865)



36. Inv. 2868, Platou, Viena, a II-a jum. sec. XIX, marca W&C



37. Inv. 2870, 2871, 2872, Set de 3 tăvi, Viena, a II-a jum. sec XIX, marca Hauptmann, col. Stubenberg



38. Inv. 5199/7 Tavă, Viena, a II-a jum. sec. XIX



39. Inv. 9604 Ibric, Viena, Marca Berndorfer Metalwahrenfabrik (1843/1922)

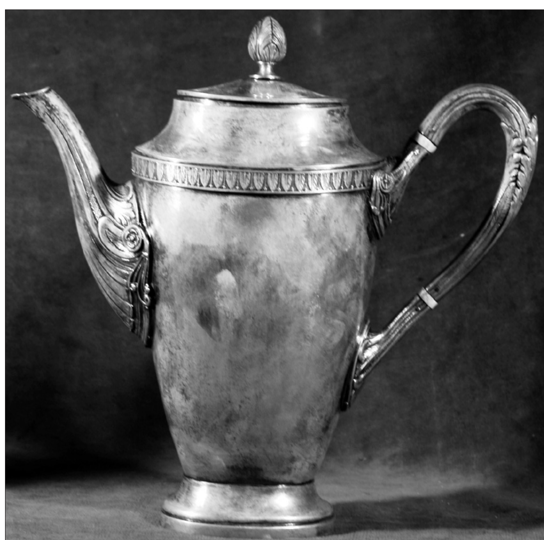


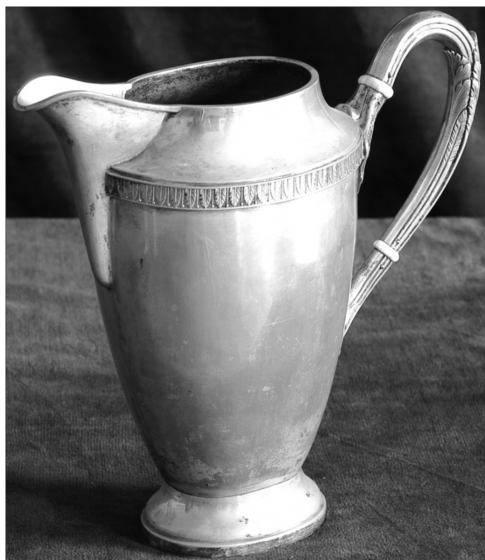
40. Inv. 5201/9 Castron, Paris, Franţa, marca meşter Henry Gautier (activ 1902/1920, 29 rue Beauburg, Paris)



41. Inv. 5197/5 Lingură strecurătoare, Paris, Franţa, marca meşter EE

42. Inv. 5200/8 Cană cu capac, Viena, marca firmei W&C





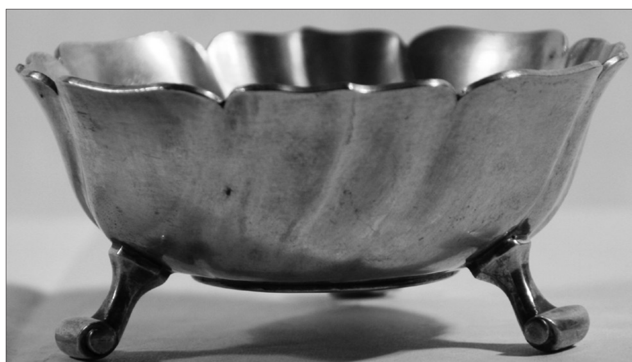
43. Inv.5196/4 Hydrie, Viena, marca firmei W&C



44. Inv. 5198/6 Samovar, Viena, marca firmei W&C



45. Inv.5165/15 Cafetieră, Viena (?) marca meşter M.Schwartz



46. Inv. 2886 Chesea, Viena, marca meşter ZG, inscripţie „Granick Teofil”



47. Inv. 2890 Pahare (3 buc.), Viena (1), marca meşter MC, 1900, col. Stubenberg



48. Inv. 2861, 2863, 2884 Set pentru ceai, Viena, 1905, marca Silberwahrenfabrik Alexander Sturm, col. Stubenberg



49. Inv. 10.395, Cutie de bijuterii, Württenberg, Germania, marca Württenbergische Mettalwahren Fabrik



50. Inv. 2843 Bombonieră, Viena, înc. sec. XX, marcă de import, marca Gustav Jenko, marca comercială a firmei W&C



51. Inv. 9606 Pahar suplu, Sankt Petersburg, înc. sec. XX, marca meşter Ivan Petrovici Klebnicov

52. Inv. 715. Tavă, Exeter, Anglia, înc. sec. XX, marca control, foto A.D.715





53. Inv. 5166/16 Cafetieră, Franţa, per. interbelică, marca meşter IB, plăcuţă cu inscripţie „Josif Reichenbach Bijouterie Timişoara"

54. Inv. 5167/17 Laitieră, Franţa, per. interbelică, marca meşter IB, plăcuţă cu inscripţie „Josif Reichenbach Bijouterie Timişoara"



ARTA CONTEMPORANĂ ÎN MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR DIN ORADEA. STUDIU DE CAZ: EXPOZIȚIA DE ARTĂ *ATELIER 35 ORADEA*[*]

MILENA AUGUSTA POP*[1]

CONTEMPORARY ART IN THE „CRIȘURILOR COUNTY MUSEUM" FROM ORADEA. CASE STUDY: *A 35 ORADEA* ART EXHIBITION

The Exhibition Space – strategies to exhibit. The relevance of a group exhibition. The representatives for the 80s Generation: „Atelier 35 Oradea" as a postmodern group. Some perspectives on our future exhibition.

Key-words*: contemporary art, exhibition space, work of art, 80s generation, Atelier 35 Oradea, archive.*

Proiectul nostru impune accesarea unor titluri care privesc muzeologia contemporană. Enumerăm astfel albumul realizat de Antonello Marotta, *Contemporary Museums* și *Muzeologia radicală* de Claire Bishop. Primul studiu ne permite introducerea unui comentariu privind spațiul muzeal realizat, prin excelență, pentru expoziții contemporane. Semnalăm că în timp s-a renunțat la spațiul „categoric"[2] de secol XIX, sau la acel neutru „modernist cub alb"[3], în favoarea „spațiului articulat complex, caracterizat prin condiția vidului"[4]. Un corp de clădire istorică are, în scopul nostru imediat, condiția de spațiu dedicat, prin funcție, artei contemporane[5]. Spațiul delimitat pentru expoziția de grup presupune câteva posibilități de organizare. Reținem importanța noțiunii „grup"[6], care impune în muzeele din Europa, datorită expozițiilor temporare,o anume tipologie spațială/scenografie[7]. Notăm, prin urmare, în

---

* Muzeul Țării Crișurilor, arta@mtariicrisurilor.ro
[1] *Varianta I*
[2] „The work is no longer insterted in the categorical space of the 19th century museum nor in the neutral space of the modernist white cube, but in a complex and articulate space characterized by zones of emptiness", Antonello Marotta, Contemporary Museums, edit. Skira, Great Britain, 2010, p.14.
[3] *Ibidem*
[4] *Ibidem*
[5] Corp A1 este destinat pentru două tipuri de expoziții: permanente și temporare. Zona expozițiilor permanente este dedicată grupării experimentale A35. Subliniem că spațiul expoziției A35 dispune de intrare proprie.
[6] Adrian Guță, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, 2009.
[7] Claire Bishop, *Muzeologia* Radicală, edit. Idea Design & Print, Cluj, 2015, pp. 50-51.

parcursul istoriei expozițiilor de grup, deschideri spre soluții noi. Ca politică de fonduri, expoziția de grup aduce tranzacții cu alte instituții și organizații[8]. A devenit în prezent un mijloc de reconfigurare a strategiilor economice ale unui muzeu de artă contemporană, fapt care presupune noi politici de achiziții[9]. Muzeul și spațiul dedicat unei expoziții contemporane s-a transformat, încă de la exemplul piramidei Louvre, într-un duct; realizăm o digresiune, amintind că plasarea unui opere de artă pe pereții Louvre-ului transgresează zonele de plin, imaginea de artă transformându-se într-o fereastră[10], pentru percepția unui privitor participant (vezi „obiectul" lui Duchamp într-un spațiu muzeal[11]). Insistăm asupra noțiunii de spațiu muzeal, cu impunerea că instituția muzeală a fost blamată la sfârșit de secol al XIX-lea[12] și început de secol al XX-lea[13]. În ultimele decenii a devenit subiect de dezbatere între critici, curatori și artiști. Soluțiile dezvoltate de actori, se fundamentează pe interacțiune – drept răspuns al evoluției de organizare în zona artei[14]. Revenind la problematica expoziției de artă contemporană, admitem competiția instaurată între opera de artă și „învelișul"[15] său – spațiul muzeal. La nivel de practică muzeală, depășirea acestui conflict se realizează prin prezervarea colecției muzeale și expunerea ei[16]. În cazul concret al expoziției Atelier 35 Oradea, recurgem la două direcții de organizare – prima este modulară, iar cea de-a doua tip „implant"[17]. Ambele variante admit accesul la colecţia de artă contemporană.

[8] *Ibidem*, p.51.
[9] *Ibidem*
[10] Antonello Marotta, *Contemporary Museums,* edit. Skira, Great Britain, 2010, p.12.
[11] *Ibidem*, p.8.
[12] Impresionism și precursori.
[13] Avangarda modernă (vezi Dadaism).
[14] Adrian Guță, *Texte despre generația 80 în artele vizuale,* edit. Paralela 45, Pitești – București – Brașov – Cluj Napoca, 2001.
[15] Claire Bishop, *Muzeologia* Radicală, edit. Idea Design & Print, Cluj, 2015, p.13.
[16] *Ibidem*, p. 27.
[17] În prelungirea termenului de „muzeu tip implant" (Antonello Marotta, *Contemporary Museums,* edit. Skira, Great Britain, 2010,pp.197-209) propunem expresia de *expoziție tip implant*. În cazul clădirilor istorice, în contemporaneitate sunt identificate soluții de restaurare cuplate cu elemente noi de design (în cazurile promovate se utilizează sticla și metalul). Discuția asupra soluțiilor promovate pentru realizarea unui astfel de corp de clădire, are loc la început de secol XX, comasând următoarele idei: intervenția în clădirea istorică produce intervenție în memorie. Se produce astfel implantul timpului prezent în trecut. Fuziunea între două contexte filosofice este un principiu postmodern. Expoziția preia semnalmentele acestui curent. Menționăm că spațiul alocat expoziției se află la parter, într-un corp al clădirii istorice de debut de secol XX, finisat până în 1910. Dispunând de o intrare proprie, este determinat în a primi calitatea de corp de sine stătător. Artiștii grupării sunt de asemenea reprezentanți ai curentului postmodern.

Notăm recenta dobândire a arhivei[18] de imagine, afiș și statement concepută de criticul de artă Ramona Novicov. Expoziția modulară tratează spațiul în trei secțiuni tematice, propunând organizarea modulului 1 (la intrare) ca spațiu pentru arhiva vizuală a grupării experimentale[19]. Al doilea spațiu (modul 2) conține lucrări de artă ale artiștilor din perioada optzecistă care a determinat evoluția pe plan național (și internațional) a personalităților marcante care au deschis către sensul de artă contemporană corespunzătoare deceniului nouă (incluse în ultimul spațiu - modul 3).

Demersul de îmbogățire al unei colecții de artă contemporană, de constituire a unei expoziții permanente de acest fel, întâmpină problematica recent admisă [20] a muzeului ca spațiu dedicat operei de artă, cu privilegiul de a oferi acces privirii în lipsa grilei „necondiționate" sau uzitate ca „arbitraj"[21]. Deschiderea este astfel spre arta recentă în demersul nostru. Determinați de post-modernitate în accepțiunea istoricului și criticului de artă optzecist, Adrian Guță, artiștii de seamă a grupării Atelier 35 sunt parte a generaţiei 80 ai generației optzeci. Generația 80, constituindu-se în diverse grupări, realizează în fond un construct cultural, cu o filosofie proprie, arta postmodernă tratând dimensiunile re-construcției operei de artă[22]. Reper atât în perioada anilor 80 la nivel de filosofie a artei, iar în prezent ca practică artistică, este conceptul de memorie câştigă substanţă. Apelăm la termenul de „memorie", cu următoarele valori: memorie culturală, memorie colectivă, memorie practică, auto-memorie. Se impune un dialog între imagine și aceste valori ale memoriei [23],

---

[18] Începând cu muzeul modern, arhiva fotografică dobândește calitatea de colecție. Arhiva întocmită de Ramona Novicov a fost indexată, printată și fotografiată în secția de artă. - *Fotografia,* Cristian Nae, „Arhiva fotografică: perspective teoretice asupra colecției de imagini", edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015, p.37.

[19] Determinare confirmată de diversitatea mediilor: acțiune, experiment, obiect, fotografie, pictură, sculptură, grafică, film – iar lista continuă. *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, Laszlo Ujvarossy, edit. Idea Print & Design, Cluj, 2012.

[20] Antonello Marotta, *Contemporary Museums,* edit. Skira, Great Britain, 2010.

[21] Preluăm ipoteza statuată de Călin Dan, conform căreia noțiunea de fotografie poate fi substituită cu opera de artă pentru cuprinderea, în acest caz, a unui raționament curatorial: „Muzeele nu fac neapărat un arbitraj despre care anume dintre fotografii sunt bune sau nu, ci, mai degrabă, oferă condiții noi de a privi fotografiile" - Susan Sontag, *Despre fotografie*, edit. Vellant, București, 2014, p.148.

[22] Apud. Adrian Guță

[23] Precizăm că în cadrul grupării optzeciste imaginea fotografică ascunde în sine *simbolul* care conduce actul de creație, devenit sacru, spre transcendere. Actul privirii devine astfel un simulacru transcendental. Memoria în calitate de concept teoretic al generației 80 est-europene , este pus în act al creației în perioada post-nouăzecistă. Complatarea cu care venim, este următoarea: interacțiunea , dintre imagine și memorie, care precedă procesualitatea fotografică se revarsă asupra ceea ce definim drept „arhivă vizuală". - vezi *Joc Secund,* Dorel

rezultând, în cazul de faţă, arhiva vizuală[24]. Noţiunea de valoare a arhivei[25] este desăpvârşită în discursul curatorilor şi a practicanţilor din zona artei contemporane (*prima variantă, modul 1*). Aceasta transgresează limitele de circumscriere a imaginii în indexicalitate[26], astfel încât fotografia este în-scenare[27][28] transfigurată în oglindire[29]. Fotografia, element central al expoziției de Arhivă Atelier 35 O. este punctată în selecția noastră de afișele de expoziție din perioadă, de statementuri și cronici din revista Arta, fragmente de ziar din perioada comunistă, de acțiuni urmărite ideologic. Fotografii din perioadă cu lucrări (pictură, grafică, sculptură, acțiune, film, instalație, experiment), alternează cu creația de tip artă fotografică Atelier 35 Oradea. Întâlnim de asemenea „fotografia ca document pentru expoziție"[30]. Enumerăm numai o selecție din fotografiile din arhivă: Laszlo Ujvarossy, *Cabinet Portrait - Paradis sau Europa mea* (1984); Gyongyi Kerekes, *Zestre* (1984-1986); Dorel Găină, Copac; Aniko Gerendi*, Muguri* (1987); **Ioan Aurel Mureșan, *Semnele Zidului* (1986)**[31]; Ioan Augustin Pop, *Paletă și Medium* (1987); **Vioara Bara, *Țipătul femeii-pasăre* (1988); Rudolf Bone, *Gaia* (1989, instalație, nisip); Judit Egyed, *Meninas* (1984, gips alabastru); Karoly Kovacs, *Capcană de precipitație* (1983, land-art);** Dan Perjovschi, *Antopograme* (1987, desen); **Gina Hora, *Babel* (1987, grafică); Aniko Gerendi,*Tangaj* (acțiune);**

Găină.

[24] „Figurile recente ale arhivei vizuale în arta contemporană exprimă modul în care cultura contemporană se înțelege pe sine, asumând și negociind contingența, fractura identitară și fragmentarea excesivă ce caracterizează actuala configurație a multiplelor culturi conectate la scară global" - *Fotografia,* Cristian Nae, „Arhiva fotografică: perspective teoretice asupra colecției de imagini", edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015 , p.38.

[25] „Ce înțelegem,așadar, prin arhivă? În utilizarea sa curentă, arhiva desemnează deopotrivă o colecție de date, o modalitate de stocare și organizare a informației, un proces de conservare și transmitere a trecutului și o arhitectură a memoriei culturale." – Cristian Nae, „Arhiva fotografică: perspective teoretice asupra colecției de imagini"*, Fotografia,* edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015, p.33.

[26] *Ibidem*, p.28.

[27] „Aceasta din urmă este fotografia realizată în regim regizoral (*apud* Coleman) sau înscenată, cu un termen mai actual. Dincolo de bizareria terminologică, rămâne un fel de urgență teologică a textului, care transform fotografia într-un simulacru ritual și face din autor *deux ex machina,* creator al unei continue iluzii. Această iluzie este întreținută de realismul păcălitor al imaginii, sau (nu e clar) de obsesiva foame a ochiului de a se lăsa convins de realitatea a ceea ce vede" - Călin Dan, „În-scenarea. Tehnici ale spiritualului în arta secolului 21", *Fotografia,* edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015, p.23.

[28] „înscenările pe care aceste categorii le comandă (…) al imaginii însăși, care devine parte a unui meta-discurs (citaționism, post-modernitate, post-concept)", Idem, p.21.

[29] *Fotografia,* edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015

[30] Ramona Novicov.

[31] Titlurile notate în *bold* urmează a fi accesate din arhiva unui număr de artiști Atelier 35 Oradea.

Karoly Kovacs, *Proces de conștientizare*, (1979, film); Lia Perjovschi, *Proba somnului* (1988, experiment). Fotografii *experimentale*: Gyorgy Jovian, *Hommage a Vincent* (1980, acțiune fotografică); Ioan Bunuș, *nr.1* (1981, acțiune fotografică); Miklos Onucsan, Găsirea *torsului lui Boldog – Ilona* (1982, acțiune fotografică); Hollo Barna, *Greutatea mediului* (1984, acțiune fotografică); Karoly Fernczi, *Chibrit familial* (1982, acțiune fotografică), Dorel Găină, *Joc secund* (1982). Arhiva este organizată tematic. Fără secțiunea dedicată A35 Cluj, numărul cheie al arhivei este de cca. 407 „urme”[32]: fotografii, afișe, notițe, exemplare ale „Revistei Arta”, note și ilustrații în alte publicații de cultură și ziare, 1 lucrare de artist – Dan Perjovschi). În *varianta 1, modul 1* textele de sală vor fi dispuse pe pereți, fără a produce schimbări în expoziția de arhivă Atelier 35 Oradea.

Modul II –III (departajate doar printr-un panou de expunere) integrează operele artiștilor din perioada A35 Oradea împreună cu operele lor post-optzeci. Enumerăm următoarele titluri: PERJOVSKI DAN, Muzeul cu acoperiș- BARA VIOARA, Mireasa își poartă giulgiul -IOAN AUGUSTIN POP Atacama III - BONE RUDOLF, Captarea - EGYED JUDITH, Compoziţie - JAKOBOVITS MARTA, Structuri (relief) - KRUCH NICOLAE, Menumorut - ZSAKO ZOLTAN, Artistă (relief) –SĂLĂGEAN OVIDIU, Pseudo peisaj.

Varianta 1, Listă selecție cu lucrări pentru modul 1 din *Arhiva Atelier 35 Oradea*, întocmită de Ramona Novicov.

	Autor	Titlu	Categoria	Tehnică		An	Foto.nr/doc. nr.
	Laszlo Ujvarossy	Cabinet Portrait (Paradis sau Europa mea)	desen	Tehnică mixtă		1984	1
	Gyongyi Ujvarossy	Zestre	grafică	linogravură		1984-1986	4
	Dorel Găină	Copac					8
	Aniko Gerendi	Muguri					52
	Ioan Aurel Mureșan	*Semnele Zidului* (1986)					

[32] Fotografia, edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015.

	Ioan Augustin Pop	Paletă și Medium				1986	28
	Sorin Vreme	Autoportret la 30 de ani, Albă ca zăpada și cei 7 pitici					62
	Maria Minchevici	Compoziție					60
	Dorin Damaschin	Ar fi putut fi perfect	**Pictură**	**ulei pe pânză**			70
	Judith Anghel						56
	Aniko Gerendi	Ciclul *Vreme de pace* (*Sărbătoarea (I)*)		„Înregistrare foto după acțiunea cu sulul de hârtie plin de desene” (notat pe verso)		1988	34
	Rudolf Bone	Stare fără nume				**Timișoara, 9-11 mai 1991**	118
	Expo Eminescu – Dorel Găină – *Drum – dedicație*			**12 casete, 50x60**		**Iulie, 1989**	173
	Ioan Aurel Mureșan	Foto atelier					20

	Afiș Mobilul: Fotografia						342
	Afiș Tangaj						321
	Afiș Expo Vioara Bara						355

	Afiş Joc Secund						358

Varianta I, modul II-III – selecție cu lucrări

	BARA VIOARA	Mireasa îşi poartă giulgiul	240x280 cm	P.1067
	MUREȘAN IOAN AUREL	Grădina 1.2.3. - triptic		P.1030
	IOAN AUGUSTIN POP	Atacama III	160x160 cm	P.1096
	PERJOVSKI DAN	Muzeul cu acoperiș		P.1090
	HEREDEA FLORIAN	Pește	40x50 cm	P.1034
	BONE RUDOLF	Menumorut	0,520/0,340/0,180	S.286
	BONE RUDOLF	Captarea	0,940/	
	SĂLĂGEAN OVIDIU	Pseudo peisaj	60x90 cm	P.1031
	JAKOBOVITS MARTA	Figurină	0,250/0,100/0,060	S.271
	JAKOBOVITS MARTA	Un om	0,250/0,120/0,070	S.295
	KRUCH NICOLAE	Menumorut	0,388/	S.273
	KRUCH NICOLAE	Zugravul (relief)	0,400/0,325	S.297

Bibliografie

Bishop, Claire, *Muzeologia* Radicală, editura Idea Design & Print, Cluj, 2015

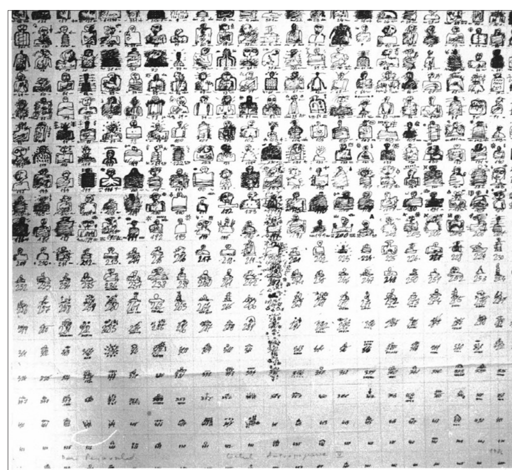
Guță, Adrian, *Generația 80 în artele vizuale*, Editura Paralela 45, 2009

Guță, Adrian *Texte despre generația 80 în artele vizuale,* edit. Paralela 45, Pitești – București – Brașov – Cluj Napoca, 2001

Marotta, Antonello, *Contemporary Museums,* edit. Skira, Great Britain, 2010

Fotografia, edit. Fundația Culturală Secolul 21, București, 1-6/2015

Sontag, Susan, *Despre fotografie*, edit. Vellant, București, 2014





EXPOZIȚIA ATELIER 35 — BAIA MARE 1988

...st număr este ilustrat cu lucrări ale participanților orădeni la expoziția ATELIER 35

FAMILIA

...tă de cultură

seria a V-a iulie 1988 anul 24 (124) • nr. 7 (275) 16 pagini • 5 lei

EXPOZIȚII ORGANIZATE LA SECȚIA DE ARTĂ A MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR ȘI EXPOZIȚII ORGANIZATE LA ALTE MUZEE CU OBIECTELE DIN COLECȚIA SECȚIEI DE ARTĂ ÎNTRE 2012-2016

SZILÁGYI MÁRIA ILDIKÓ*

EXHIBITIONS CURATED BY THE ART SECTION AT THE CRIS COUNTY MUSEUM BETWEEN 2012-2016. EXHIBITIONS ORGANIZED IN OTHER MUSEUMS WITH WORKS OF ART BELONGING TOTHEART COLLECTION

In our article, we will continue to inform you about exhibitions held by our institution through the Art Section, between 2012-2016. Additionally, we will mention the exhibitions to which we have contributed with works of art from the Art Collection.

Key words: organizedexhibitions, collection, works of art, the Art Section

”Muzeul este o instituție permanentă, fără scop lucrativ, aflată în serviciul societății și al dezvoltării sale, deschisă publicului și care face cercetări cu privire la mărturiile materiale legate de om și de mediul său, le achiziționează, le conservă, și, mai ales, le expune, în scopul studiului, al educației și al delectării.” (Definiția ICOM)

În articolele anterioare am specificat faptul că Muzeul Țării Crișurilor din Oradea se află în espectativa de a-şi schimba sediul, totuşi, pe lângă operaţiile de pregătire şi ambalare, instituţia îşi continuă întreaga gamă de activităţi.[1]

Dintre activitățile sale cea mai importantă este de a organiza expoziții. Adesea ne întâlnim cu solicitări din partea muzeelor din ţară şi din străinătate, care în dorinţa lor de a organiza expoziţii naţionale şi internaţionale, ne solicită împrumutarea unora dintre lucrări, de bună seamă dintre cele mai preţioase. Împrumutul obiectelor din colecție implică multe activități, precum cele administrative, de conservare, asigurare și transport. Printr-un contract de împrumut se menționează care sunt condițiile de împrumut acceptabile pentru muzeu și care este procedura folosită în astfel de situații.

Pretutindeni în lume, activitatea expozițională cunoaște o deosebită

*Muzeul Țării Crișurilor Oradea, ildikoszilagyi@yahoo.com

[1] Szilagyi Maria-Ildiko, Vasile Sarca, Pregătirea colecției de pictură a secției de artă din cadrul Muzeului Țării Crișurilor din Oradea în vederea mutării într-un nou sediu. Considerații asupra procesului de ambalare, în ”Biharea”, an XXXI-XXXIII, Oradea, 2009, p.337-344

dezvoltare, un număr tot mai mare de expoziții, cu un număr și mai mare de obiecte. Implicarea în expoziții a unui număr sporit de bunuri, le afectează starea de conservare, pentru că, în general, condiția de obiect expus îl face cu mult mai vulnerabil decât condiția de obiect depozitat. Etalarea bunurilor într-un context expozițional nu este o activitate oarecare.[2]

Organizarea expozițiilor temporare are scopul de a-și crea o legătură mai strânsă cu vizitatorii. Ca și alte muzee și instituția noastră realizează anual un program în care oferă mai multe expoziții. Expozițiile temporare generează, de cele mai multe ori, o nouă atenție din partea publicului. Modul de amenajare a unei expoziții temporare variază mult. Instituția noastră pune accentul din ce în ce mai mult pe designul unei expoziții, astfel încât conținutul acesteia să fie pus în valoare la maxim. Alegerea modului de amenajare se face, de asemenea, și în funcție de grupul țintă al unei expoziții.

La un articol anterior am dat lista expoziţiilor pe care le-a organizat şi la care a participat muzeul nostru cu lucrări împrumutate din colecţiile Secţiei de Artă din 2006 până în 2011.[3]

În acest articol vom continua să vă informăm despre expoziții organizate între 2012 – 2016 de instituția noastră în cadrul Secției de Artă și de expoziții la care a participat Muzeul Țării Crișurilor din Oradea cu lucrări din colecțiile secției.

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE MUZEUL ȚĂRII CRIȘURILOR ÎN CADRUL SECȚIEI DE ARTĂ ÎNTRE 2012-2016:

- *Avangarda românească* – expoziție cu lucrările din colecția secției de artă – perioada expoziției: martie – mai și septembrie – decembrie 2012
- *Grupul celor patru* – expoziție din colecția secției de artă – în cursul anului 2012
- *Artiști orădeni în colecția Secției de Artă* – expoziție realizată cu obiectele din colecție – în cursul anului 2012
- *Arta și doctoratul – Atitudini vizuale* – expoziția cu lucrările celor șase doctoranți din Szeged (Ungaria) – vernisajul expoziției: 18 aprilie 2012
- *Doi pictori venețieni la Oradea: Marcello și Paolo Leoncini* – perioada

[2] Aurel Moldoveanu, *Conservarea preventivă a bunurilor culturale,* Ministerul Culturii Centrul de Pregătire și formare a personalului din instituțiile de cultură, București, 1999, p.135

[3] Szilagyi Maria-Ildiko, Vasile Sarca, Pregătirea colecției de grafică a secției de artă din cadrul Muzeului Țării Crișurilor din Oradea în vederea mutării într-un nou sediu. Considerații asupra procesului de ambalare (III). Statistica expozițiilor organizate de secția de artă din 2006 până în prezent , în ”Biharea”, an XXXVII, Oradea, 2010, p.199-205

expoziției: mai – iunie 2012 (vernisajul a avut loc în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor)

- *Expoziție personală de caricaturi al lui Ovi Pascu* – expoziția a avut loc în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor – mai 2012
- *Sculptură românească* – expoziție cu lucrările din colecția secției de artă – perioada expoziției: august – decembrie 2012
- *Salonul Municipal de Artă* – expoziție cu lucrările artiștilor plastici din Bihor – perioada expoziției: noiembrie – decembrie 2012
- *Expoziție personală Mircea Titus Romanescu* – expoziție cu lucrări de pictură și grafică – vernisajul expoziției: 14 februarie 2013
- *Pătratul de argint* –Trienala de Pictură a Euroregiunii Carpatice – vernisajul expoziției: 12 aprilie 2013
- *Păpușile ”uitate” ale trupei Arcadia* – expoziția a avut loc în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor – vernisajul expoziției: 14 mai 2013
- *Chiena – Jucării tradiționale de lemn din Munții Dolomiți (Italia)* – expoziția a avut loc în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor – vernisajul expoziției: 18 mai 2013
- *Expoziție retrospectivă Aurel Roșu* – vernisajul expoziției: 28 iunie 2013
- *Expoziție retrospectivă Constantin Blendea* – expoziție cu lucrări de pictură și grafică – perioada expoziției: 6 septembrie – 13 octombrie 2013
- *Tapiseria românească contemporană* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – perioada expoziției: 18 octombrie – 13 decembrie 2013
- *Avangarda românească* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – expoziția deschisă din 18 octombrie 2013
- *Salonul Municipal de Artă* – expoziție cu lucrările artiștilor plastici din Bihor – perioada expoziției: 12 – 27 noiembrie 2013
- *Expoziție Ion Iancuț* - expoziție cu lucrări de sculptură și grafică – vernisajul expoziției: 13 decembrie 2013, perioada expoziției: 13 decembrie 2013 – 17 februarie 2014
- *Expoziția profesorilor de desen – de la Liceul de Artă și Facultatea de Arte Vizuale* – februarie 2014
- *Tapiserii din colecția Secției de Artă* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – vernisajul expoziției: 10 februarie 2014
- *Paști 2014* – au fost expuse și lucrări din colecția secției de artă – vernisajul expoziției: 7 aprilie 2014
- *Secession* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – vernisată în cadrul Zilelor Muzeului Țării Crișurilor, la Muzeul Memorial ”Aurel Lazăr”, la data de 15 mai 2014

- *Expoziție contemporană din Lăzarea* – expoziție cu lucrările artiștilor contemporani din Lăzarea – perioada expoziției: 11 mai – 1 iulie 2014
- *Artiști orădeni în colecția M.T.C.* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – iulie 2014
- *Bărbați la război* – expoziție cu lucrări de tapiserii – vernisajul expoziției: 12 septembrie 2014
- *Retracings* – expoziție contemporană – vernisajul expoziției: 25 septembrie 2014
- *Ex – libris* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – perioada expoziției: octombrie – decembrie 2014
- *Pictură naivă* – expoziție vernisată la data de 18 octombrie 2014
- *Salonul Municipal de Artă* – perioada expoziției: noiembrie – decembrie 2014
- *Expoziție retrospectivă Kristófi János* – au fost expuse și lucrări din colecția secției de artă – vernisajul expoziției: 18 decembrie 2014
- *Expoziția profesorilor de desen – de la Liceul de Artă și Facultatea de Arte Vizuale* – vernisajul expoziției: 12 martie 2015
- *Memoria imaginii* – aprilie 2015
- *Copii în artă* – lucrări de pictură, sculptură și tapiserii din colecția secției de artă – perioada expoziției: 1 iunie – decembrie 2015
- *Mastro 7* – expoziție vernisată în data de 20 iunie, 2015, perioada expoziției: 20 iunie – 20 septembrie 2015
- *Expoziție cu doi artiști din Ungaria: Orosz István și Keresztes Dóra* – vernisajul expoziției: 3 mai 2015
- *Expoziție de pictură Sever Săsărman* – octombrie 2015
- *Pictură naivă* – octombrie 2015
- *Expoziție de pictură Alicja Czajkowska-Magdziak* – noiembrie 2015
- *Expoziția profesorilor de desen – de la Liceul de Artă și Facultatea de Arte Vizuale* – vernisajul expoziției: 24 februarie 2016
- *Expoziția de gravuri germane și austriece din secolele XV-XVIII din colecția Muzeului Țării Crișurilor* – expoziție cu lucrări din colecția secției de artă – vernisajul expoziției: 17 aprilie 2016, perioada expoziției: 17 aprilie – iunie 2016
- *Expoziție de fotografii Iosif Király* – iunie 2016
- *Pătratul de argint* –Trienala de Pictură a Euroregiunii Carpatice – perioada expoziției: august – octombrie 2016
- *Expoziție ”Deschideri - Ingo Glass 75”* – vernisajul expoziției: 22 septembrie 2016

EXPOZIȚII ORGANIZATE LA ALTE MUZEE CU LUCRĂRI DIN COLECȚIA SECȚIEI DE ARTĂ A MUZEULUI ȚĂRII CRIȘURILOR ÎNTRE 2012-2016:

- ”*Artistul și puterea. Ipostaze ale artei românești în perioada 1950-1990*” organizată de ArtSociety București – din colecția secției au fost împrumutate 8 tablouri – perioada: septembrie – noiembrie 2012
- *Expoziția de pictură „Thorma János”* – organizată la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca – din colecția secției de artă a fost împrumutată o lucrare – perioada expoziției: 22 iulie – 1 septembrie 2013
- Expoziția organizată la Muzeul Țăranului Român din București – am participat cu o lucrare al artistului: Paolo Tait din colecția secției de artă – ianuarie 2014
- *Expoziția Blendea Maria,* organizată la Budapesta (Ungaria) – am participat cu două lucrări din colecția secției – vernisajul expoziției: 27 mai 2014
- *Arta Maghiară Transilvană din anii 1965-75* – organizată de Fundația Muzeul Național Secuiesc, cu sediul în Sfântu Gheorghe – am participat cu 9 lucrări din colecția secției de artă – perioada expoziției: iunie – noiembrie 2014
- *”De la normalitate la oroare. Holocaust și recuperare prin artă. Artiști evrei din colecția Muzeului Țării Crișurilor din Oradea”* – expoziția organizată la Trento (Italia) s-a realizat cu lucrările din colecția secției de artă : 35 lucrări de pictură și 31 lucrări de grafică – perioada expoziției : 27 ianuarie – 1 martie 2015
- *Expoziție retrospectivă Gheorghe Jovián* – organizată la Sfântu Gheorghe – am participat cu două tablouri – perioada expoziției : 12 decembrie 2015 – 10 ianuarie 2016
- *Atelier ’35* – organizată la București la Galeia *Orizont* – am participat cu 3 lucrări de grafică din colecția secției de artă – perioada expoziției: septembrie – decembrie 2015
- *Centenar Dada* – expoziție organizată de Art Safari București – am participat cu 5 lucrări din colecția secției de artă – perioada expoziției: 5 – 15 mai 2016

Expozițiile temporare sunt instrumentul cel mai important pentru a atrage vizitatori, presupun muncă intensivă, colectivă și totodată sunt și costisitoare. Elaborarea expozițiilor și a activităților educative sunt componente importante ale politicii muzeale.

TRADUCERI

Pierre Poirier, ***ESTETICA GRAVURII ITALIENE***, Academia regală a Belgiei, Secţia de Belle-Arte, Memorii, Bruxelles, Palatele Academiei, strada, Ducală, nr.1, 1964. **Traducere de Ana Martin***

Esthétique de la gravure italienne, par Pierre Poirier, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Tome XI, Bruxelles, Palais des Académies, Rue Ducale, I, 1964- Traduction par Ana Martin

LA DEUXIÈME PARTIE

Dans la deuxième partie de la traduction du livre *L'esthétique de la gravure italienne* de Pierre Poirier (traduction faite par dr. Ana Martin), on a présenté le maniérisme. Ce courant dans l'art plastique fleurit entre 1527 et 1540 et précède L'art baroque. Son premier représentant est Mazuola, dit Parmegianino. Les historiens d'art reconnaissent que personne avant lui n'avait atteint cette qualité de l'aqua forte pictural. L'utilisation de l'aqua forte reste le triomphe de Parmegianino dans une époque où ce procédé est resté presque inobservé.

Les maniéristes italiens fondent l'atelier de Fontainebleau, ayant en tête Rosso, l'élégant Primaticio et Fantuzzi, celui qui a été le modèle des graveurs français.

Après Ugo Da Carpi, Antonio da Trento dit Fantuzzi, Andrea Andreani et celui qui suit à Parmegianino. Ensuite, Andrea Meldolla, dit Lo Schiavone (1522-1563) est un autre représentant de ce courant, ainsi que Ugo da Carpi.

Dans le IIIe chapitre on a analysé les graveurs de Mantua : Gian Battista Scultori (Mantua, 1503-1575) qui a débuté comme aide pour Julio Romano chez le Palais Té, ensuite Giorgio Ghisi (Mantua, 1520-1582). Ghisi a popularisé fidèlement les dernières fresques de Rome de Michel-Ange. C'est la présentation d'Enea Vico de Parme qui suit et celle du graveur français Nicolas Béatrizet. Originaire de la province Loraine, celui-ci devient italien par adoption et il travaille à Rome entre 1540 et 1565.

Un sous-chapitre est dédié aux graveurs des Pays Bas qui ont activé à Rome et à Vénice: Corneille Cort, la famille Sadeler: Jan, Raphael, Gilles. Pendant le XVIe siècle l'estampe a été le véhicule esthétique qui a contribué à la diffusion de l'art italien dans les Pays Bas.

Mots clef: estampe, graveur, maniérisme, aquaforte.

Cuprins - Partea a II-a

CAPITOLUL 1. **Luministul aquafortist: Mazzola zis Parmigianino**. Descoperirea clar-obscur-ului prin folosirea dălţiţei combinată cu aquaforte, *Noaptea Invierii*.

* Muzeul Ţării Crişurilor, arta@mtariicrisurilor.ro

CAPITOLUL 2. 1516-1527. **Luminiştii xylografi: Ugo da Carpi** exploatează efectul planşelor suprapuse, procedeu colorat inspirat din *Pescuitul Miraculos*. **Antonio da Trento**, zis Fantuzzi fură desenele originale ale lui Parmigianino. Câţiva ani ani mai târziu, Fantuzzi se angajează în atelierul de la Fontainebleau. **Nicolo Boldrini**, gravorul lui Tiţian, cercetează lumina. **Andrea Andeani** cultivă clar-obscur-ul pictural.

CAPITOLUL 3. 1551. **Gravorii Mantuani**: Influenţele lui Raphael la Michelangelo: *Gian Battista Scultori* tinde spre academism la fel ca *Giorgio Ghisi*, care trece pe la Fontainebleau pentru a ajunge la Anvers.

CAPITOLUL 4 . 1550, 1565,1578,1595. **Gravorii din Ţările de jos în Italia**. Dăltiţa lui **Jerome Cock** scoate la lumină primul album dedicat ruinelor romane, *Coliseumul* lui rămâne o pagină de o delicată sensibilitate.- 1551- Planşele sale panoramice răspund mutaţiilor omului şi a elementelor naturii.- Elevul său **Corneille Cort** lucrează în tradiţia clasică adaptată evocării peisajului după Tizian. El îndrăzneşte să evoce puterea luminozităţii corpurilor în spaţiul dedicat Paradisului. Lumina este originea materiei vii aşs cum se vede în *Pruncul Divin*. Pictorul, în căutarea Adevărului acordă raţiune formei.- **Jean Sadeler** gravează cu realism atât *Fariseul la masă* cât şi *Adoraţia Păstorilor* după Bassano. **Egidius Sadeler** dozează luminile. Ultima sa *Cina cea de taină* iese din penumbra proprie lui Tintoreto.- Gravorii flamanzi crează senzaţia de atmosferă.

EPOCA MANIERISMULUI

Odată cu căderea Romei în 1527 vor fi urmăriţi şi discipolii lui Raphael şi printre ei tânărul Parmigianino care se afla la studii. Jafurile soldaţilor imperiali marchează sfârşitul perioadei calme a clasicismului, împiedicând oraşul ecumenic să devină centrul unei şcoli, cu toate că principiile echilibrului, proporţiilor şi măsurii rămân fundamentul creaţiilor viitoare.

Slăbirea rigorii clasice, odată cu deliciile unui Julio Romano facilitează o înflorire a ornamentului Renaşterii şi marchează arta figurativă cu o epocă de înaltă spiritualitate, care este urmată la Fontainebleau de Rosso şi Primaticio, întemeietorii şcolii de gravură. Ei au gravat siluete fluide, în gesturi arzătoare, învăluite de voaluri lejere ce încurajează artificiile unei preţiozităţi în creştere.

Cum s-a format manierismul original? El înfloreşte între 1527 şi 1540 şi precede Arta Barocă. Vasari comentează viaţa lui Mazzuola, zis Parmesan sau Parmegianino, semnalând că acest creator posedă o manieră a lui de a picta peisajul. În ediţia sa din 1550, criticul de artă spune că spiritul lui Raphael,

prinţul măsurii a fost depăşit în corpurile lui Francesco Mazuola. Premisele operei sale pornesc de la seducţiile „Parnasului" şi alegoriile de la Villa Farnesina: *Madona cu Pruncul in pergola de trandafiri.*

Născut la Parma în 1503, stă la Roma până în 1523, iar din 1527 se află la Bologna. Istoricul de artă, Giorgio Vasari spune că Francesco Mazzuola zis Parmegianino, pictorul, „a primit de la natură maniere agreabile". Nu trebuie să-l confundăm pe Francesco Mazzuola cu vărul său Jeronimo care-i imită maniera, nedefinită, de altfel. Este de ajuns ca această observaţie să fie formulată la puţini ani după moartea artistului pentru a-i constata importanţa. Mazzuola l-a primit în atelierul său pe Antonio din Trento care va descoperi „stampe pe aramă şi pe lemn" făcute de maestrul său. Dar, maniera lui Parmigianino nu va fi regăsită în nici o trăsătură care să argumenteze paternitatea originalelor descoperite în secolul al XVIII-lea, în colecţia lordului Arundel.

MAZUOLA, ZIS PRMEGIANINO, PRINŢUL MANIEREI

Pe parcursul a 20 de ani, gracila frumuseţe a manierismului va găsi suport la familiile Gonzaga din Mantua, făcuţi duci în această epocă şi la familia Farnese din Parma. S-au creat cercuri favorabile pentru răspândirea artei clasice. Mecenii acestor două oraşe polarizează forţele creatoare a unei arte de curte. În timpul momentelor de detenţie, când renunţă la execuţia pânzelor sale corregiene, Parmigianino îşi rafinează arta de a desena direct pe aramă utilizând aplicaţii de aquaforte. Nu se poate afirma cu precizie că el ar fi primul care a folosit un procedeu neuzitat până atunci in Italia, dar istoricii recunosc, că nimeni înaintea lui nu atinsese această calitate a aquafortelui pictural. Greşeala de a găsi această calitate în planşele originale o fac amatorii, care ataşează valoare sentimentală creaţiilor lui Francesco Mazuola. Un mare număr de stampe se află la galeriile Uffizi din Florenţa. Toate sunt foarte frumoase. Calcografia din Roma utilizează încă singura aramă rămasă de la el și seria gravurilor în lemn, executate în secolul al XVIII-lea, după desenele sustrase de Fantuzzi. Acestea completează tot ceea ce se cunoaște în materie de gravură de la Parmigianino.

O logică singulară prezidează înşiruirea diverselor moduri de a desena şi de a grava. De-a lungul secolelor, câţiva creatori excepţionali au fost şefi de şcoală. Ciudat de precoce, Parmesan Mazzuola, pornind de la educaţia sa romană, orientează crochiurile sale în creion, sepia şi sangvină spre sensibilitatea formelor scăldate dejá de un luminism prebaroc. Încă de la început clasicismul vine cu o amprentă originală.

CAPITOLUL I
LUMINISTUL AQUAFORTIST PARMIGIANINO

Femeia puternică, Iudith ridică un braţ învingător pentru a-şi deschide drum. Ea se întoarce cu sacul ridicat în mâini, spre bătrâna servitoare care duce capul tăiat pe o tavă. Perdeaua tentei, fin haşurată recade invizibil pe capul lui Holofern. Înşiruirea nudurilor trădează agitaţia interioară a eroinei, care vine să împlinească un act virtuos, după ce a exersat seducţia[1].

Gravorul rezervă alburile în maniera unui acuarelist. Punctul său discret trasează semne evanescente, ca un pictor care se delasă plăcerilor oferite de marea sa operă.

Ghemuită în penumbră, visătoarea *Sfânta Thaida*, cu capul pe braţ se abandonează unei rare intimităţi. Atunci când manierismul fixează un moment al vieţii simple, el îşi depăşeşte contemporanii prin statutul emoţiei până atunci inedit: surpriza crochiului viu şi vibrant. Figura trasată în striuri verticale se estompează în traseuri tremurătoare. Folosirea aquafortelui rămâne triumful lui Parmigianino într-o epocă unde procedeul a trecut aproape nezărit. Estetica evocă elementul sensibil pe care îl conţine o gravură. Această emoţie devine conştientă în artele de la sfârşitul secolului al XVIII-lea.

Femeia deţine un rol plastic în prim plan. *Naşterea*, altă lucrare de Parmigianino, pare să aibă ca scop de a grupa servitoare efeminate, dar fară atitudine afectată. Două dintre ele se apleacă şi aruncă o umbră pe noul-născut culcat în poala mamei. Aceste figuri exaltă instinctul natural la o sensibilitate acută. Una din ele, din profil, cu bonetă frigiană domină pe alte trei care asistă, din semiprofil şi devin pretextul aramei incizate cu mâna liberă. Se mai adaugă imaginaţia poetului-artist care sugerează aceste simţuri evanescente.

Artistului îi place să reprezinte patriarhi bătrâni cu barbă şi păstori imberbi. Simţimdu-se într-o realitate familiară „un mic văcar” merge cu părul în vânt, sub pălăria mare. Născută din plăcerea, care la Parmigianino constă în a fixa această siluetă în mişcare, planşa traduce superioritatea crochiului spontan asupra desenului copiat. Prezenţa unei capre de-abia schiţate întăreşte imaginea păstorului virgilian[2] ascultând cuvintele celor doi bătrâni**. Planşa**

[1]N.T.: Judita este văduva lui Manasse (şeful unuia dintre cele douăsprezece triburi ale lui Israël), care îl decapitează pe Holofern, generalul lui Nabuchodonosor, rege la Ninive şi invadator al Palestinei. Spre a-şi elibera oraşul Betulia, de tiran, Judita se îmbracă în veşmânt elegant şi pătrunde în tabăra inamicului, urmărind să-l seducă şi să-l îmbete pe Holofern. Când acesta, beat, după un banchet, se culcă, Judita îi taie capul cu un iatagan punându-l în sacul adus de servitoarea sa.

[2] N.T.: Se face trimitere la **Publius Vergilius Maro**, cunoscut în limba română ca *Virgiliu*,

1 (XXXVIII)-Mazzuola zis Parmigianino, Păstorul şi bătrânii. Colecţia Pierre Poirier.

„O PUNERE ÎN MORMÂNT" DESENATĂ PE PLACA DE ARAMĂ

Sprijinit în bâta de pelerin, *Sfântul Filip* este drapat într-o mantie amplă, cu faţa în umbră şi spatele în lumină. Cu totul contrar comportamentului unui debutant, artistul reânoieşte interpretarea prin personalitatea scriiturii. Parmigianino a conceput mica sa suită de sfinţi, dar încredinţează execuţia unui practician anonim, explicându-se astfel duritatea şi timiditatea facturii. Liniuţe calme şi paralele, dirijate de la stânga la dreapta, învăluie apostolii îmbrăcaţi ca în antichitate, aşa cum făcuse maestrul însuşi.

Trecând peste aceste notaţii fugare *Învierea lui Hristos* afirmă puterea luminozităţii gravorului-pictor eliberat de legăturile trestre. „Mântuitorul" se înalţă precum soarele orbind soldaţii care se apără de strălucirea sa. Unul din ei are nişte bucle rotunde ce frapează din faţă registrul celest, altul se apără cu un gest. Fără să o ştie, Mazzuola urmăreşte dezintegrarea corpurilor sub acţiunea luminii vibrante: cu cât restul accentuează modelul, cu atât el întăreşte umbrele încrucişate, dându-le aspectul unui halou desfăşurat ca zorii lui Correggio[3] pe cerul Parmei. **Planşa 2 (XXXIX) -Parmigianino, Învierea lui Iisus, Colecţia Pierre Poirier.**

Mâna artistului este cea a unui pictor desenând din plăcere. El foloseşte dăltiţa ca pe o peniţă lejeră marcată de un punct de afectare coregian. Parmigianino nu a avut răgazul să livreze amatorilor numeroase schiţe pe metal. *Punerea în mormânt* , o preţioasă aquaforte este mai emoţionantă decât un tablou. „Se întinde pe o placă de aramă un strat de ceară, de verni sau de culoare pe care practicianul trasează un desen cu un ac de fier, apoi el varsă aquaforte care atacă metalul în locurile lăsate dscoperite", scrie Vasari în 1550.

Parmigianino îşi fixa verniurile la foc de lemn, formându-se despre el legenda că ar fi alchimist. El utiliza acidul cu măsură. Piesa măiastră este *Iisus pus în mormânt* . Încă tânăr, corpul care păstrează supleţea vieţii este pus pe un linţoliu alb ce cade în faţa antablamentului mormântului. Servind ca margine

poet latin, autor a mai multor opere printre care *Bucolicele* şi *Georgicele* unde se preamăreşte frumuseţea vieţii la ţară.

[3] N.T., Wikipedia:**Antonio Allegri** zis **Correggio** (1489- 1534) a fost un pictor italian din perioada Renașterii, aparținând „școlii din Parma". Picturile sale, realizate într-o manieră iluzionistă, constituie o punte între operele lui Andrea Mantegna din Mantova și arta Barocului. Creația lui servește ca inspirație multor artiști, de la reprezentanții manierismului până la stilul *rococo* din secolul al XVIII-lea.

a compoziţiei, în prim plan, un patriarh adună, cu un gest al braţului, pe cei care-l urmează pe Domnul.

Privind în el însuşi, gravorul-pictor reînoieşte drama şi atinge uşor arama la suprafaţă înainte de a trasa un profil clar, îndulcit prin drapaje. Desenatorul atinge uşor planşa ca şi cum s-ar folosi de o aripă de lebădă. Un fiu sfânt cu torsul învelit de umbra mantiei sale, în timp ce, în plină lumină, mama leşină în braţele discipolului iubit de Iisus. În depărtare se află un grup de oameni ale căror capete au o oarecare expresie. Amestecul de adolescenţi şi bătrâni trezeşte interes. Caracteristic, un profil pierdut se detaşează dedesubtul traseurilor încrucişate sub un cer tragic. Planşele de început, cu o încerneluire delicată pun în valoare sfumato-ul şi proiecţia în spaţiu a operelor cu tiraj limitat. **Planşa 3 (XL) - Parmigianino, Punerea în mormânt, Colecţia Pierre Poirier.**

INSPIRATORUL ATELIERULUI DIN FONTAINEBLEAU

Desenând din imaginaţie, acquafortistul tinde să abolească conturul pentru a fonda masele. Dacă alţi artişti au utilizat procedeul niciunul nu a ajuns la această graţie a siguranţei dârelor trasate cu o tuşă delicată. Învăluind scena cu un clar-obscur ce accentuează luminile, acest precursor stabileşte canonul original al *Madonei* cu picioare lungi, cu un cap mic pe un gât de lebădă. Model care-l va inspira pe Primaticio când, la Fontainebleau, *Diana* sa va da naştere tipului de femeie franceză ideală.

Gravând imaginea unei tinere mame jucându-se cu fiul, Parmigianino comunică spectatorului impresia unei duioşii penetrante. Acest gravor, cu punctul fin deschide căi necunoscute. Prin magia acqufortelui, savoarea apolinică se ridică scăldându-şi steagul în vântul libertăţii, mai presus de gărzile înarmate lăsate în întuneric. Trezirea implică traseuri de umbre şi zone care percep invizibila noapte a mormântului. Oamenii treziţi sunt uluiţi de lumina divină, de Dumnezeul de lumină care se ridică la cer, învingător. Această temă cere un ecleraj ireal. După ce a stabilit esenţialul în *Înviere*, taumaturgul lasă să cadă picătura de acid al cărei noroc fericit va fonda formele şi va perfecta munca distribuind clarul şi clar-obscur-ul.

Artistul reia opera în pointe-sèche ca şi cum ar folosi un creion grafit. O notă a lui Vasari capătă aici o savoare singulară:” Dacă Parmigianino nu şi-ar fi ascultat capriciile (îi plăcea să se joace cu lutul) şi dacă nu s-ar fi dedat prostiilor alchimiste, el ar fi putut să devină unul din pictorii cei mai rari ai timpului său”. Acesta a fost cazul. Justeţea lui este de domeniul trecutului.”Câţi

şansonetişti au trăit înainte de a se trezi un Petrarca?. A trebuit să se nască şi să dispară un mare număr de gravori de talent pentru ca să trăiască un geniu de valoare”.

Cu o intuiţie bogată, Parmigianino îşi impregnează planşele cu o emoţie care este vizibilă dacă se face o analiză a cazului. La el se vede întreţinut un sentiment de delectare spirituală şi estetică corespunzând unei stări de suflet, neexprimată înaintea lui, până atunci. Modul său de a lucra va exercita o influenţă considerabilă asupra manieriştilor al căror şef este, fără ca el însuşi să formeze elevi.

Desenul său original, *Femeie în bucătărie*, conservat la Parma, în formă redusă, Guido Reni a executat o gravură, urmând traseu cu traseu modelul în ceea ce priveşte încrucişarea umbrelor. Reni asimilează inflexiunile parmigianeşti. **Planşa 4 (XLI) – Guido Reni, Femeie în bucătărie, Colecţia Pierre Poirier.**

O acuarelă preluată din sepia, ilustrând un poem homeric, *Circe,* de Parmigianino (Muzeul Uffizi) serveşte ca punct de plecare pentru planşa gravată de Fantuzzi, care acentuează încărcătura de umbre cu mai puţină discreţie, ceea ce creatorul său iniţial nu făcea. Învăluită de un drapaj mişcat, vrăjitoarea oferă băutura uitării, tovarăşilor lui Ulise, înainte de a-i transforma în porci. **Planşa 5 (XLII) – A. Fantuzzi, Circe şi Ulise, Colecţia Pierre Poirier.**

DEZVOLTAREA MANIERISMULUI PARMIGIANESC

Manieriştii italieni fondează atelierul de la Fontainebleau, în fruntea căruia a fost plasat Rosso, elegantul Primaticio şi Fantuzzi, care a servit ca model gravorilor francezi. Prinţul manieriştilor, creatorul „manierei” sale, Parmigianino, lasă departe, în spate, preţiozităţile picturii.

După spusele lui Baldinucci[4], care reproduce textul lui Vasari, Rosso, născut în 1494, pleacă de la Veneţia pentru a junge în Franţa. La sosirea sa „fu primit ca amabilităţi, de artizanii naţiunii florentine”. Giovanni Battista era fiul lui Jacopo di Guasparre. La moartea sa, colegii de atelier i-au ridicat o piatră funerară, în 1541, pe care scria doar porecla care i se trăgea de la culoarea părului său roşu. Bărbat frumos, înalt, Rosso s-a ştiut face plăcut regelui Francisc. El nu grava, ci doar compunea tablouri galante care luau

[4] N.T. **Filippo Baldinucci** (1624- 1697) a fost istoric de artă și biograf italian. El aspira să devină noul Vasari prin reînnoirea și extinderea biografiilor de artiști, la care adaugă artiști francezi și flamanzi omişi de Vasari. Lucrările sale sunt: *Vocabolario Toscano dell’arte del disegno* , Florența ,1681 şi *Notizie de ‘Professori del disegno da Cimabue în qua,* 6 volume, Florența 1681 – 1728.

loc în galeria castelului, fiind reproduse, mai târziu, în diverse circumstanţe. Benvenuto Cellini, care le vede la Fontianebleau, propune să le cumpere şi să le plătească la Roma, dar cererea nu-i este aceptată. Fără îndoială că, Cellini a venit la Fontainebleau cu speranţa de a lua o comandă lui Francesco Primaticio şi a fost refuzat. Artiştii de altădată nu se jeluiau mai puţin decât cei de azi.

Apropó de viaţa lui Rosso, Vasari, care poseda o informaţie particulară, raportează, în 1550 că, unul din colaboratorii maestrului, Domenico del Barbiere este un desenator unic, cum sunt şi operele sale gravate. Felsina Pittrice citează celebrul său *Banchet în stil antic*, trasat cu dăltiţa. Domenico del Barbiere, zis Domenico Fiorentino s-a născut la Florenţa în 1506. Îl însoţeşte pe Rosso pentru a-i fi asistent la decorarea castelului din Fontainebleau. El a murit între 1565-1575, lăsând gravura numită *Banchet în stil antic*, după un desen de Primaticio. El prezintă într-o manieră remarcabilă, siluetele servitorilor care, văzuţi pe jumătate de corp, gravează o scară invizibilă şi înaintează pentru a servi cuplurile aşezate într-un atrium, aşa cum, în imaginaţie îi vedem pe umaniştii secolului al XVI-lea.

Această compoziţie figurativă valorează prin racursiul nudurilor discrete, la fel ca şi prin folosirea alburilor împrăştiate. Gravura decorativă relevă puterea plastică a arhitecturii romane prin „relieful” desenului redat cu ajutorul jocului umbrelor. Trama luminoasă se ridică din degradeu, în degradeu şi se adună în ghirlande din figură în figură. **Planşa 6 (XLIII) – D. del Barbiere, Banchet în stil antic, Colecţia Pierre Poirier.**

LUMINIŞTII XILOGRAFI

După Ugo Da Carpi, Antonio da Trento zis Fantuzzi şi Andreani îi urmează aquafortistului Mazzuola zis Parmigianino. Gravorii pe lemn în clar-obscur descoperă surprinzătoarele minuni a luminii graduale şi a farmecelor sale.

Descendent al conţilor de Panico, Ugo, numit Carpi, este primul gravor ce modulează impresiunile colorate punând tonuri calde, ca ocrul galben-brun şi nuanţe reci ca griul verde-oliv. Folosirea matriţelor pe lemn, fiecare reprezentând un ton suscită un efect pictural. Passavant[5] reproduce cererea artistului către Senatul din Veneţia, în 1516 pentru privilegiul care să-i permită să-şi folosească invenţia în exclusivitate, fără a fi dată altor persoane. „Tăietor în lemn, eu Ugo da Carpi, am fost mult timp în oraşul vostru, Veneţia; eu am găsit o manieră nouă de-a imprima în clar şi obscur, lucru frumos şi util, celor

[5] N.T. **Johann David Passavant** (1787-1861) a fost pictor si istoric de arta german.

ce iubesc desenul. Eu am executat tăieri şi am gravat într-o manieră până acum neuzitată, realizând cu matriţe de lemn picturi pe hârtie care seamănă a fi făcute cu pensula”. Papa Leon al X-lea recunoaşte acest drept lui Ugo, în 1518.

Se spune că acest procedeu niciodată n-ar fi putut să fie exclusiv. Lucas Cranach şi Hans Baldung Grien l-au utilizat cu o fineţe lineară fără să atingă dozajul colorat al italienilor. Gravorul foloseşte trei planşete de arbor fructifer sau de merişor. Vasari explică procedeul: prima matriţă marchează profilele şi traseul fundamental al obiectelor, a doua, umbrele purtate şi a treia tenta de fond, în timp ce abul hârtiei este razervat luminii. Odată ce desenul e stabilit, practicianul ia o probă din prima planşă şi o pune proaspătă pe lemn pentru a lăsa aici conturul figurilor. El acoperă apoi planşa cu plumb alb adâncit până când redă luminile şi fondul. Matriţa depune petele de culoare prin impresiune. Planşeta cu umbre este ca şi tenta unei acuarele, unde ca ultim procedeu se pune cea care are profilele, scoţând astfel, la iveală desenul. Probele sânt trase în trei foi cu ajutorul unei prese de mână. Inventatorul suprapune claritatea, demitenta şi umbra. Stampa diferă una de alta prin forţa încerneluirii şi caliatea tirajului, aşa cum impresiile fotografice variază după durata expunerii unei probe.

Relieful înalt ilustrând *Raphael şi amanta sa* este exemplul clasic de zone luminoase proiectate asupra personajelor dintr-o cameră obscură. O tânără femeie, aşezată din profil, în timp ce un adolescent, în faţa ei, întoarce spatele soarelui. O sită neagră învăluie formele. Reflexul proiectat indică profunzimea. Înnouraţi de umbră, ochii amantului se întorc spre iubită a cărei frunte răspândeşte lumina. Se ghiceşte că ei se privesc.

Aplicată pe lemn, hârtia a luat o amprentă dând iluzia matriţei în relief. Modeleul corpului se ghiceşte sub stofa veşmintelor. Suprapunerea planşelor amortizează răceala liniilor scăldând unghiurile. Supraâncărcarea cernelurilor colorate gradueză tonurile de ocru galben infuzate în aplatizări de verde. Conturul pare trasat de o pensulă spirituală. Reuşita are o parte de instinct şi inedit, artistul neavând cum să prevadă ceea ce îi va ieşi din clar-obscur.

Din această încercare sobră, obţinută cu patru planşete, există în sens invers o versiune clară trasă cu trei planşete. Contrastele între tonurile calde şi reci suscită un relief considerabil. În locul griurilor şi a sepiei în degradeuri, Ugo da Carpi a ştiut să folosească o patină veche de stejar reamintind de un basorelief în lemn sculptat. Această operă este nouă, aspră, demnă de luat în seamă. **Planşa 7 (XLIV)- Ugo da Carpi, Raphael şi amanta sa, Biblioteca Albert I.**

Şi mai uimitoare este reducerea sintetică din *Pescuitul miraculos*, care arată în ce măsură Ugo da Carpi este colorist. Compozitorul ştie că griul clar va fi cerul, iar griul surd se va reflecta în mare, negrul va fi folosit la barca din apa argintie, în timp ce feţele albe sunt întoarse spre maestrul cu o paloare lunară, transparentă, puţin modelată, aproape ireală. Cei doi pescari gândesc la unison atunci când trag fileul cu braţele noduroase. Ei, parcă ar fi fost pictaţi dintr-o singură pată. Abundenţa peştelui justifică a doua îmbarcare. Apostolul îngenunchiat mulţumeşte lui Iisus, iar al doilea serveşte ca element de perspectivă. Micimea bărcilor accentuează grandoarea personajelor ritmate trei câte trei, înlănţuite una cu alta, de la navigatorul din stânga imaginii, până la Iisus, în dreapta.

Departe, linia orizontului întinde câmpul de acţiune: un apostol în prim plan, apoi Petru care se roagă în genunchi. Wölfflin[6] remarca: „privirea şi unda dinamică ce se mişcă de la stânga la dreapta", aşa cum apare şi în alte compoziţii ale lui Raphael. Această pagină atinge o realitate parcă, nematerială, graţie utilizării clar-obscur-ului. Andreea Andreani consacră acelaşi subiect unei planşe în tonuri de brun-închis şi bleu. Starea calmă a lui Iisus contrastează cu mişcarea pescarilor atletici. Umbra purtată pe o apă atât de densă ca cea a Mării Moarte conduce privirea spre actorii dramei reprezentaţi de fluidul spiritualităţii paletei italiene.

CLAR - OBSCUR- UL PICTURAL AL LUI UGO DA CARPI

Cernelurile colorate accentuează farmecul subiectelor. *Pescuitul miraculos* este tras în încercări sepia în tonuri de verde şi galben. *Sfântul Ioan în deşert* se prezintă în negru şi brun-închis. *Fuga în Egipt* serveşte ca pretext unui grisaille. *Cardinalul şi doctorul* există în maron pe fond portocaliu. Aceste interpretări nuanţate a operelor lui Raphael au fost făcute în camaieu. Camaieul se asociază cu ideea unei pietre cizelate peste care s-a pus un strat de culoare. Celebrele efigii ale lui Diogene, cu părul despletit e redat pe o planşetă de lemn a lui Ugo da Carpi.

Caraglio reia imaginea pe placa de aramă păstrând cu fidelitate traseurile xilografice. Musculos şi atletic, Diogene devine simbolul unei idei stoice[7]. În concluzie, absenţa clarităţii traseului caracterizează temele unde fondul

[6] **Heinrich Wölfflin** (1864 – 1945) a fost istoric de artă elveţian

[7] N.T.Dexonline: Curent filozofic în Grecia și Roma antică, care conținea elemente materialiste în ceea ce privește problema cunoașterii și care în domeniul eticii susținea că oamenii trebuie să trăiască potrivit rațiunii, să renunțe la pasiuni și la plăceri, să considere virtutea ca singurul bun adevărat și să se dovedească neclintiți în fața vicisitudinilor vieții.

şi vaporozitatea sunt preferate purităţii formelor trasate în bronz. Tăietura lemnului relevă albul pur, ceea ce exprimă densitatea corpului uman. Maniera de a distribui cernelurile colorate va provoca, prin fuziune tremei de acuarelă, o accentuare nemaivăzută de efecte luminoase, mai delicat colorate decât cele obţinute câteodată în pictură.

Clar-obscur-ul pictural al lui Ugo da Carpi accentuează plastica mişcătoare din *Magdalena spălând picioarele lui Iisus* şi indică pata de pensulă pe corpurile modelate de străluciri luminoase. **Planşa 8 (XLVI) - Ugo da Carpi, Iisus și Maria Magdalena, Biblioteca Albert I.** ”Aflându-se în casa unui fariseu, Iisus se așează la masă. O femeie din oraș aduce un vas de alabastru. Ținându-se la o parte, la picioarele lui Iisus, ea se pune să plângă, udându-i picioarele cu lacrimile sale, ștergându-le cu părul său, acoperindu-le cu sărutări și ungându-i-le cu ulei parfumat” . Luca: 7: 38-39.

Parmigianino a fost asistat de un ajutor, care , la un moment dat, îl părăsește, ducând și o serie de desene de-ale maestrului său. Vasari menționează acest fapt, care merită crezut, originalele fiind regăsite două secole mai târziu de Antonio Zanetti în colecția lordului Arundel, în Anglia. În vremea când a trecut pe la Bologna și probabil, la Roma, Fantuzzi dobândește destulă abilitate de a trage în camaieu xilografiile executate după Parmigianino pentru că reputația sa e semnalată de Primaticio, șeful școlii italieniștilor, care i-a urmat lui Rosso, la Curtea Franței.

Născut la Trento, Antonio Fantuzzi a multiplicat desene și gravuri ajutându-și colegii de breaslă de la Fontainebleau. Tițian, ajuns în culmea gloriei, nu a încredințat multiplicarea câtorva opere de-ale sale lui Vicentin Nicolo Boldrini, negăsind în acest interpret instrumentul docil să evoce o figură într-un peisaj pastoral așa cum făcuse el însuși, desenând în peniță. Boldrini își datează lucrarea *Venus și Cupidon* , în 1566, anul când obținuse privilegiul de publicare de la Senatul Veneției. **Planșa 9 (XLVII) - N. Boldrini, Venus și Amor, Biblioteca Albert I.**

Acest nud trasat simplu în plină lumină, constrastează cu clarobscur-ul din *Adorația păstorilor* în timpul nopții de Crăciun. Probele, câteodată puse în negru, adâncesc rusticitatea tăieturii în lemn. Tițian din Cadora[8], în această temă campestră ne face să ne gândim la Jacopo da Ponte, din Bassano, așa cum remarcă Mary Pittaluga. Fără a atinge intensitatea picturală a unui Ugo da Carpi, moliciunea din *Sfântul Ieronim* denotă un sens personal de transpunere

[8] N.T. Wikipedia. **Tiziano Vecellio** (1490 -1576) s-a născut în Pieve di Cadore , aproape de Belluno (în Veneto , Republica Veneția). El a fost numit de multe ori *da Cadore,* luat de la locul nașterii sale.

ce întărește calitatea plastică a schimnicului.

Mai puțin evoluat, mai puțin abil decât Andrea Andreani, Boldrini îl depășește prin emoție. I se atribuie libera reprezentare a *Potopului*, subiect ce justifică descrierea nudurilor profilate pe griul cenușiu al fondului acvatic, într-o natură dezolantă prin cataclism. Un detaliu este de ajuns să dea măsura gradului de sensibilitate atins de xilografia venețiană sub implulsul lui Tițian. **Planșa 10 (XLVIII) - N. Boldrini, Episod din Potop, Colecția Pierre Poirier.**

STAMPELE PICTORULUI ANDREA MELDOLLA ZIS LO SCHIAVONE

Succesorul direct al lui Parmigianino, Andrea Meldolla, zis Lo Schiavone, (1522-1563) este un pictor de pe linia lui Giorgione. La sfârșitul vieții sale, el făcea parte dintr-un juriu însărcinat să aprecieze ultimele mozaicuri din bazilica San Marco. El lasă sute de stampe semnate cu monograma A și M înlănțuite. Reluate în poite-sèche, acuafortele sale reunesc între ele masele componente. Mânuind dăltița ca pe un creion de piatră dură, instrumentul îi servește viei sale sensibilități, îndulcită ades prin ”barbele” pe care le lasă voluntar. După exemplul lui Parmigianino, Meldolla sugerează formele amestecând carnațiile, stofele și metalele lustruite cu intrumentul de lucru, în maniera de a reduce umbrele. Versiunea sa din *Sfânta familie* are amprenta influenței maestrului său și lasă să se vadă siguranța instinctivă a unui interpret original. *Circumcizia* aceluiași Meldolla este o operă de pictor preocupat să realizeze un efect de atmosferă. Manierismul parmigianesc ia formă din reacția împotriva rigorii academice a succesorilor lui Marc-Antonio. Odată Mazzuola dispărut, acest mod de incizie a fost abandonat și a trebuit să treacă mult timp înainte ca această manieră să fie reluată cu mai multă grație. Andrea Andreani desenează aceeași operă cum este : **Planșa 13 (LI) - Andrea Andreani, Punerea în mormânt, Biblioteca Albert I.**

Florența încă rămâne un focar în zona genezei artelor plastice. La Parma, Corregio a creat un corp de femeie, tipul uman al cărui model va fi vânat de multe generații de pictori, *Madona cu gâtul lung* fiind fiica mai bătrânei *Antiope* [9]. Parma s-a energizat cu artistul care a fost Mazzuola, zis Parmigianino, în timp ce Mantua nu are decât un practician fecund, pe Ghisi. Amândoi participă la înlănțuirea formelor, iar Roma a pierdut ocazia să formeze o școală.

[9] N.T.Wikipedia. Se face referire la una din lucrările lui Corregio. **Antiope**, o regină a amazoanelor, a fost iubită de către eroul Tezeu, care a răpit-o și a adus-o cu el la Atena. Ea a avut un fiu,Ipolit. A fost ucisă de Molpadia, o amazoană sau de către Tezeu însuși

O ordine logică se impune istoricului care asamblează și racordează elementele împrăștiate de o evoluție dependentă de puterea intelectuală a inovatorilor. Unii s-au impus. Preocupată de a stabili o sinteză, critica de artă a căutat în încâlceala și complexitatea unei producții, imaginile stadiului afectiv și meditativ reprezentând etapele cuceririi spiritului împotriva materiei. Dezvoltarea creațiilor estetice se efectuează într-o ordine discontinuă și inegală supusă variațiilor de temperamente care le exprimă. Cercetarea fondului maselor și atenția la posibilitățile luminoase răspândește în câmpul gravurii în aquaforte efecte până atunci proprii picturii.

CLAR-OBSCURUL PICTURAL AL LUI ANDREA ANDREANI

După exemplul suprapunerilor xilografice a lui Ugo da Carpi discipolii săi sfârșesc prin a doza și a filtra lumina gradat fără să atingă sobra simplicitate a maestrului. Tăiate în lemn, în lovituri largi și puternice, clar-obscur-urile lui Andrea Andreani interpretează liber modelele cărora gravorul le întărește aspectul sculptural. El nu inventează subiectul. El interpretează după Giovani bolognezul ronde-bosse-ul *Pilat spălându-se pe mâini* și grupul în laviu *Răpirea sabinelor*. Vizitatorul se poate plasa sub câteva unghiuri diferite sau se așează la marginea Logiei Lanzi. Cele trei corpuri formează o piramidă echilibrată de un joc al proeminențelor și retragerilor modelate pe cerul Florenței. **Planșa 11 (LII)- Andrea Andreani, Răpirea sabinelor, Biblioteca Albert I și Planșa 12 (LII)- Andrea Andreani, Prezentarea la templu, detaliu, Biblioteca Albert I**

Andreani profită de procedeu pentru a pune în lumină Punerea în mormânt de Raffaellino del Regio, utilizând abil 4 planșe. Meșterul ridică o dală pentru a lumina torsul lui Iisus susținut pe sub umeri de Nicomede. În prim plan, leșinul Mariei servește de vehicol motivului plastic. Efectele sale calculate nu ating grandoarea aproape monocromă a lui Ugo da Carpi, însă artistul ajunge la o anume virtuozitate ca în *Sfântul Sebastian*, după Barocci, în *Prezentarea copilului Iisus la templu*, după Salviati amintind de *Circumcizia* lui Meldolla. Libertatea de interpretare dă impresia unui crochiu în peniță. **Planșa 13 (LI) - Andrea Andreani, Punerea în mormânt, Biblioteca Albert I**.

Desenele garvate în linie continuă, după pavimentul de marmură albă și neagră de la catedrala din Siena, nu au decât o valoare documentară. Fără îndoială că în timpul sejurului la curtea lui Vincenzio de Gonzaga, la sfârșitul secolului, Andreani reproduce suita sa *Triumfurile* în 9 planșe . Dar în încărcătura de linii amorțite, elefanții și hamalii, trasați în brun închis sau brun

nu și-au regăsit virilitatea originală. Noblețea lui Mantegna face greșeli. Arta acestui mantuan înclină spre facilitate, cum a spus deja profesorul protestant John Ruskin, în cursul dedicat artei florentine: ”Engraving is a pictorial art”(gravura este o artă picturală).

Întoarcerea la lemn și la a sa sensibilitate, la suprapunerea planșelor tăiate cu cuțitul, apariția culorii acuarelate, vederea nuanțelor, umbrele purtate și demi-tentele unui peisaj miraculos ca *Pescuitul* au fost tot atâtea elemente propice fuziunii formelor în spațiu. Simultan, conturul pierde din rigoare și din duritate pentru a face loc impresiei de moliciune.

Receptivitatea vizuală a acqafortistului Parmigianino alăturată tendințelor xilografului Ugo da Carpi permite instaurarea efectelor de umbră și de claritate până atunci inedite. Aceste camaieuri pot fi asemănate cu picturile lui Anton Maria Zanetti din preajma anilor 1724. Cu mijloace simple școala de clar-obscuriști dau limbajului grafic o proiecție nebănuită.

CAPITOLUL III
GRAVORII MANTUANI

Descinzând din Verona sau Padova, pelerinul de artă, care, în câteva ore, sosește în fața Mantovei descoperă orașul mai jos de Mincio, încins de centura de trandafiri. Acest călător traversează podul mergând pe jos de la Turnul lui Gonzaga, ce se deschide în piața din fața palatului cu arcade, unde a trăit Mantegna. În cursul timpului liniștit al Renașterii în care trăiește, primul maestru al stampei pictează aici *Parnasul* pentru studioul intim al Isabelei d`Este, în timp ce, îl flata pe Duce, prin introducerea *Truimfului Cezarilor*. Gravorii de mai mică anvergură îi vor urma în virgiliana Mantuă.

Gian Battista Scultori (Mantua,1503-1575) debutează ca ajutor a lui Julio Romano la palatul Té, apoi lucrează la Roma, unde Michelangelo influențează pe academiștii, umflați, burzuluiți. Cultul liniei plastice, care încifrează seninătatea lui Raphael se atenuează și face loc domniei forței al cărei simbol este *Hercule*, învingătorul Hydrei.

Calcografia romană conservă arama atletului al cărei caracter amplu se regăsește în *David tăind capul lui Goliath*, gravură din 1540 după Julio Romano. Înaltele fresce ce decorează lambriurile unei săli a palatului Gonzaga permit Dianei Scultori, fiica lui Gian Battista să reproducă imaginile *Nopților lui Psyh*é, *Banchetul zeilor* ca și galanta *Baia lui Marte și Venus*, producții comerciale.

Giorgio Ghisi (Mantua, 1520-1582) începe cariera în anturaj roman,

fără să urmeze traseurile sobrului Marc-Antonio. Michelangelo va domina tot sfârșitul de secol, dând naștere stilului baroc. Desenator conștiincios, Ghisi reproduce, în 12 planșe, *Judecata de apoi,* la scară redusă, aceea frescă pe care fumul lumânărilor și trecerea timpului n-a obstrucționat legătura corpurilor marcate de puternice racourçi-uri. A grava *Judecata* în umbre transparente era o încercare de lungă respirație din care artizanul culege fructele. El își complectează formația, reproducând, după desenele sale, executate în Capela Sixtină, *Profetul Joel*, în 1549 și două *Sybile*, cea mai bătrână, *Persica,* ghemuită la baza unei coloane. Apoi, restitue mii de detalii devenite invizibile :”astfel, în vânt se pierdeau foile lejere pe care Sybila scria oracolele”. Gravorul completează o muncă mecanică despuiată de sensul creator. *Portretul lui Michelangelo* rămâne un document pe măsura unui talent fără geniu.

CONSIDERAȚII ESTETICE ȘI UMANISTE LA MANTUA

Acest gravor fidel popularizează ultimile fresce ale lui Michelangelo pictate vis-à-vis în Capela Paulină: *Crucificarea Sfântului Petru* și *Convertiea Sfântului Paul*. Însă, vizitatorii Vaticanului vor să ia o amintire din Stanzele lui Raphael, Giorgio Ghisi consacră o planșă dublă : *Disputa asupra Sfintelor Sacramente*, unde doctorii bisericii, câțiva literați și seducătorul nepot al Papei de la Rovere, discută despre ceea ce ei adoră: Sfântul Sacrament. Gravorul este deprimat, neputând să dea imaginii divinității lejeritatea aeriană care ar fi convenit poziției sale celeste, în inima soarelui. Raphael nu mai este acolo ca să poată grada lumina și umbrele.

La Anvers H. Cock cu titlul de editor s-a asigurat de un privilegiu asupra versiunii din 1552. Gravată după Lucas Penni, planșei *Apolo cântând la un instrument de coarde*, îi lipsește suplețea, desenul nerespectând valorile care trebuiau să distingă fresca *Parnasului* și *Muzelor* înaintea restaurării. Plecând la Anvers, la chemarea lui Jerome Cock, după 1551, Ghisi stă câtva timp la Fontainebleau, unde gravează 9 piese, după decorurile palatului. Format la școala lui Julio Romano, mantuanul se simte printre ai săi, cei trei italieni care au creat, după construirea palatului și au animat atelierul din Fontainebleau, în timpul lui Francisc I și a succesorilor săi.

Din această epocă datează *Diana la vânătoare* purtată pe umeri de Orion. Mai cunoscută este lucrarea lui Caraglio *Forja lui Vucan*, ce reia motivul incizat în metal. Ilustrația concepută pentru colecționari frivoli, cu scene amoroase, a rămas ca săgețile căzute în neant. Făcând striații pe fond, după regula sa, el reia de la Primaticio trei Sibyle, sever drapate.

Trecerea prin atelierul din Fontainebleau întărește afectarea manierei în același timp cu esoterismul formei. Ghisi se apucă să facă și *Visul lui Raphael* asamblând simbolurile fricii. Această planșă denumită de toți *Săgeata* arată că, omul înconjuarat de animale răufăcătoare, trăind într-o natură bulversată poate să triumfe, prin inteligența sa, asupra forțelor obscure care-l mânuiesc. În ultimul poem clasic, după Lucas Penni, Ghisi se întoarce la femeie, la principiul frumuseții și descoperă o ”Venus care se rănește dă naștere trandafirului”. Arta redă omagiul zeităților care contribuie la fericirea omului.

DE LA GIORGIO GHISI LA ENEA VICO DIN PARMA

Oamenii Renașterii credeau în nemurirea sufletului dar nu și în reâncarnarea sa în corpuri perisabile. Planșă din 1554. **Planșa 14 (LII) - Giorgio Ghisi, Învierea morților, Colecția Pierre Poirier.** *Calomnia trăgând Inocența în fața magistratului*, cu toate că e limitată în expresie denotă plăcerea plastică a desenării corpurilor în mișcare. Ghisi trebuia să sosească cu al său grup de *Sclavi conduși în triumf* pentru redarea staticii nervoase a omului.

Aportul mantuanului la republica cărților este inspirat din primele versiuni ale lui Homer. Se știe că Boccacio a recopiat pentru Petrarca un Homer latin. *Căderea Troiei* comentează momentul când așezată, pe umăr, Afrodita îl protejează pe Enea care evadează, cu tatăl său bătrân și fiul. În ciuda supraîncărcării hașurilor, carnația rămâne nudă. În jurul lor, liniile se întorc și însoțesc volumele pe care le îmbrățișează. Înfloritoare, gravura mantuană frizează academismul, ea este expresia scriitorilor care practică un stil oratoric. Acești gravori sunt umaniști, pentru că, zice Pitagora, ”omul este măsura tuturor lucrurilor”. **Planșa 17 (LV) – Giorgio Ghisi, Enea părăsind Troia, Biblioteca Albert I.**

Parafrazând o reverie demnă de Raphael, văzută prin discipolul său Penni, Ghisi pune în negru a sa *Melancolia lui Michelangelo* și reprezentarea elementelor distructive a omului. În mijlocul flotelor, carcasa unei epave plutind în derivă poartă în centru o dată gravată: 1561. Pe marginea unui râu unde cresc palmieri, Sibyla din Cume înaintează pentru a-l primi pe Enea. *Alegoria* slăbește în elocvență prin excesele de emfază.

În general, seducția lui Julio Romano și ”carpe diem” marchează esența și spiritul artiștilor din Mantua ducală. Oare de ce Ghisi nu a fost tentat de imaginea lui *Psyhé și Amor*, întinși în pat, încoronați de ora fericirii ?. Pe peretele palatului Té, familia Gonzaga au făcut să fie reprezentat, în preludiu, un sacrificiu lui Pan. Alesul vieții și a naturii convenționale *Venus și Vulcan*

sunt așezați pe un pat de paradă fără a justifica mișcările lor orchestrate armonios. Plastica umanului închide în ea imaginea lumii. Atunci când, sub suflul Zefirului, Marc Antonio desenează și umflă voalul unei zeițe, el o arată exprimându-se cu un gest, alături de Marte imobil, ca pentru a lăsa să se ghicească o forță gata de acțiune.

După Virgiliu, fiu al Mantovei, arta are limbajul său. Ilustratorul urmează feeria. În fața *Căderii Troiei*, el gravează momentul intrării grecilor invingători. Sub ocrotirea Afroditei care-i protejează viața pentru destinul său italic, Enea fuge, cu tatăl său Anchise, ducându-și fiul și Palladiumul[10], pentru că religia și dragostea pentru cetate vor deveni virtuți romane (Homer cântul XI). Planșa reprezintă exemplul mantuan al meseriei bine făcute, o retorică a dălțiței, în epoca decadenței clasice.

O comparație cu Enea Vico se impune, pentru a judeca puritatea unei opere. Luând în mână un libret prețios, consacrat *Vieții Împărăteselor*, cine a văzut profilul de camée greacă, făcut de nobilul medailist, va înțelege înalta delicatețe a discipolului lui Marc-Antonio și continuitatea istoriei. Clasicul Vico încarnează spiritul de curte atunci când reprezintă pe *Marte și Venus,* războinicul cu armură și pe schimbătoarea sa amantă.

Supleţea dălțiței reușește să scuze prezența unei pisici și a unui câine, ce atrag atenția atunci când, catârcile abandonate la picioarele patului sunt de ajuns lor înșiși, lăsă să se ghicească instantaneul acestei întâlniri ilustrate prin porumbei.

Buriniștii mantuani disprețuiau severitatea predecesorilor lor. Alternanța senzațiilor echilibrate, mergând de la stoicismul lui Seneca, la severitatea lui Epicur, amestecând austeritatea, cu debordantele jocuri pământești, morala stampei merge de la despuierea socratică a lui Mantegna, la excesele istoriografilor din Mantua: Scultori și Ghisi.

Creștină, la începuturile sale, gravura ilustrează contribuția arhitecților, a pictorilor și sculptorilor la umanismul renașterii și în timpul când se instaurează religia artei, savanții sunt filozofii, care, după exemplul grecilor readuc în actualitate problema sufletului.

GRAVORUL FRANCEZ NICOLAS BÉATRIZET

Originar din provincia Lorena, devine italian, prin adopție, Nicolas Béatrizet lucrează la Roma între 1540-1565, asimilează toate caracterele

[10] Palladium era statuia sacră a zeiței Atena aflată în orașul Troia considerată ca salvatoarea acestui oraș.

romanității de atunci. Plastica sa leagă elementele din *Căderea lui Phæton*[11], tratată în planuri suprapuse, după un desen de Michelangelo. Apărând pe un nor, Jupiter precipită cvadriga curajosului care a vrut să braveze în cer, în timp ce, pe pământ, un profil de oraș, schițat în inima unui peisaj posibil marchează valoarea muncii omului dependent de natură. Zeul fluviului și trei femei urmează acțiunea astronautului care a încercat să conducă carul Soarelui, aventură pe care Pausanias, apoi Lucrețiu, le descrie în versuri.

Mama și frații lui Meleagru plâng eroul mort , victimă a dragostei sale pentru Atalanta (1543). Atunci când unii artiști își propun să redea lamentarea ca paroxism a durerii, Béatrizet imortalizează păstorul încă adolescent, alunecând în moartea în care el nu crede și continuă să-și urmărească, în vis, iubirea a cărei imagine o păstrează cu ochii închiși.

Béatrizet sau Beautrizet, devenit Nicolo Beatricetto, comentator docil a lui Baccio Bandinelli, gravează *Lupta Amorului și a Rațiunii* (1545). Jupiter, Mercur și Diana încurajează în luptă pe Apolon al cărui arc tocmai lansează o tragere împotriva fiilor Terrei conduși de Venus. Supuși unei continue revoluții, cu greu fac pace, oamenii se grăbesc să distrugă armonia care ar trebui să domnească în lume. Revoltat împotriva lui însuși efemerul nu satisface, întreținând o speranță fugitivă. În ciuda soluțiilor înțelepte, Rațiunea însăși face în așa fel, ca rațiunea să domine sentimentul și abandonul. Această temă permite gravorului mânat de rațiune, să aplice știința sa de a modela imaginea cu o tandrețe măsurată prin inteligență. Un sentiment de reflecție ia locul lui Amor învingătorul.

Același exercițiu de o voință rece se regăsește într-un subiect mergând de la plastica femeii la brutalitatea oamenilor cuprinși de spiritul răului, în *Masacrul Inocenților*. Béatrizet reia de la Marco Dente o vastă operă calcografică pe desenul aceluiași Baccio Bandinelli. Istoricul Vasari raportează prezența acestui gravor francez în Italia. Béatrizet va exercita o mai mică influență decât artiștii italieni din atelierul de la Fontainebleau.

Gravorii acestui secol ilustrează renașterea spiritului critic în manieră antică. Priza conștiinței umaniste conduce la lărgirea cunoașterii omului și a

[11] Faeton, a cerut zeului soarelui, Helios, permisiunea de a-i conduce carul ca un semn al originii sale divine. Helios cedează și îi oferă fiului său carul, nu înainte de a-i fi dat o mulțime de recomandări și sfaturi. Faeton urcă în carul solar și se înalță pe cer, dar este înspăimântat de înălțime și pierde controlul asupra cailor albi ai lui Helios. La început se ridică prea sus răcind peste măsură pământul, apoi se coboară prea jos, arzând vegetația și aducând secetă. Din greșeală el transformă o mare parte din Africa în deșert. Zeus, văzând acestea și vrând să oprească și alte dezastre mai mari ce ar fi putut urma, l-a trăsnit, aruncându-l mort în apele râului Eridan.

universului în lumea mediteraneană. Aristot nu a epuizat argumentul. Francesco Veniero pune întrebări și dă răspunsuri, așa cum făceau, cu naturalețe filozofii greci: care este originea materiei, care este consistența sa și cum se distruge ?. În tratatul său din 1574, venețianul Veniero reia argumentele lui Polidoro Virgiliu din Urbino a cărui *De Inventoribus Rerum* a fost ilustrată cu gravuri în lemn în 1499. Perfecțiunea imprimeriei lui Aldo Manutius la Veneția și Junte la Florența contribuie la dezvoltarea imaginii.

CAPITOLUL IV
GRAVORII DIN ȚĂRILE DE JOS LA ROMA ȘI VENEȚIA

Câțiva gravori belgieni se înscriu în istoria artei italiene în a doua jumătate a secolului al XVI-lea Artiștii din provinciile septentrionale aveau motive puternice să facă un voiaj în Italia, nu numai pentru instruire.

Atras de viața din peninsulă, Jerome Cock din Anvers era deja un gravor împlinit când, spre 1548 aduce de la Roma o manieră a lui de a trasa un peisaj, fără a avea impresia de apăsare a dălțiței. El mânuiește lejer instrumentul, desenând pe aramă în modul cel mai simplu. Artistul acordă fantezia inspirației sale cu respectul realității, în momentul când arta grafică degenerează în conturele baroce. (Serie completă la: Cabinetul de stampe de la Uffizi-Academia dei Lincei din Roma-Biblioteca San Lorenzo del Escorial-British Museum).

Primul album e consacrat ruinelor romane și a apărut în 1550 și 1551. *Antichități din Roma* sunt dedicate ministrului regelui Carol Quintul, Antoine Perenot de Granvelle, care va deveni episcop de Atrebates. Emoționantă prin vibrația traseurilor, aceste planșe marchează stadiul de ”amfiteatru” prin perspectivă, de o dălțiță alertă condusă de mișcare. O lovitură asemănătoare unui simplu crochiu construiește pe blocuri de travertin, arcurile suprapuse. Cel care notează tot observă cuburile de tuf vulcanic și cărămizile ce formează pereții pe care se întind mușchii și alte plante agățătoare. Cock situează Coliseul în scobitura colinelor care le înconjoară și îi servesc ca fond. Palatinul, din flanc, descoperă stâlpii tăiați, statui mutilate, arcuri rupte. Barbarii au trecut deja pe acolo. Această planșă definește arhitectura romană în spațiu. **Planșa 18 (LVI) - Jerome Cock, Coliseumul din Roma, Cabinetul Național de Stampe, Roma).**

Reporterul desenează pe tabletele sale vestigiile sacre ale templelor (Templul Păcii, Templul lui Jupiter) peste ale căror coloane sunt montate frize. Printre arcurile de triumf, Arcul lui Septimius Severus este redus la un

incident, în campusul abandonat unde o tânără femeie, așezată pe iarbă și-a pus coșul alături și supraveghează jocul copiilor săi. Peisajul plin de viață este același pe care-l descrie Stendhal. Palatinul amintește că romanii construiseră bolți de beton acoperite de stuc cu decor în relief.

După ce a gravat Albumul roman, Cock revine la Anvers unde după exemplul editorilor italieni, deschide un boutique. Prăvălia, în sensul său original este atelierul unde gravorul-editor se comportă ca și cum ar lucra la firma franceză *La cele patru vânturi.* Gravorul trasează sub o planșă ”Excudebat Hieronimus Cock apud Bursam sun insigne quator ventorum”.

JEROME COCK, EDITORUL LUI BRUEGHEL AERIANUL

Doi ani târziu, Pieter Breughel face același pelerinaj la sursele civilizației greco-latine-creștine. El coboară până la Neapole, între 1552 și 1553. El trimite lui Jerome Cock la Anvers desene cu peisaje alpine mari care permit să i se dea titlul de ”Breughel aerianul”. La o vârstă matură, acești doi artiști colaborează la execuția peisajului panoramic pentru care *Fuga în Egipt* este folosită ca pretext. Ei se influențează reciproc și continuă asocierea în căutarea valorilor luminoase. Stampele valorează prin delicatețea umbrelor rare, în treseuri încrucișate și prin profilul ramurilor de arbori decupați pe un cer vast. Contemporanul lor, Frans Floris, un maestru italienizat, care-l întâlnește, în imaginație pe Aristot, îl roagă pe Jerome Cock să reprezinte pe fiul Lui Apollo îngrijindu-și pliseurile de albină și recoltând mierea.

Marile peisaje panoramice emoționează prin sensul naturii, fixând particularitatea așezărilor de munte. Ele servesc drept cadru eroilor pentru metamorfoze, unind existențele și pământul, sub un cer frământat. *Daphné transformată în laur, Mercur și Argus, Mercur tăind capul lui Argus, Cefalos*, care inconștient lansează săgeata care o omoară pe Procris, soția sa. Atâtea scene bucolice figurate. *Junona*, trasă de doi păuni traversează un unghi al cerului, fără a deturna interesul care provoacă schimbările între pământuri și aer. Omul în reprezentarea sa este redus la a nu fi decât un grăunte de nisip supus mișcării eterne a creației. Influența păgână accentuează delicatețea peisajelor virgiliene servind de decor evocării legendelor creștine.

Cock și Brueghel au reprezentat peisaje umanizate. Înțelepciunea poporului roman le-a inspirat *Triumful carnavalului în ținutul Cucagna*. Numele lui Cock se leagă de reproducerea unei fresce de Bronzino, din Palatul Vechi din Florența, *Trecerea peste Marea Roșie,* motiv pentru a descrie anatomiile modelate cu finețe și atenție. El ilustrează, de asemeni, operele lui

Jan van der Straet devenit, la Florența, Ioannes Stradanus. Nu este deloc ușor să identifici la o planșă autorul și data tirajului.

Nu întotdeauna se află numele creatorului original, acela al gravorului și al editorului. Numeroase piese poartă inscripția ”excudit” de J. Cock, ca ieșind din atelierul său. Astfel, în 1553, el gravează atriumul unui bogat colecționar de statui antice, imagine care amintește locul unde, la Roma, cardinalul Vallé asamblează colecțiile sale. Gravorul-editor a lui Brueghel și a proverbelor sale, Cock reproduce satirele lui Jerome Bosch și o ”grămadă de invenții capricioase, plictisitor de enumerat”, spune Vasari. Este cert că Cock întâlnește primul istoric de artă flamand, Giorgio Vasari, care în tratatul său vorbește de Jeronimo Cocca a cărui mână ”mândră, sigură și voioasă” a gravat, după Martin van Heemskerck, o planșă în folio reprezentând *Dalila tăind părul lui Samson*. Cabinetul de stampe din Bruxelles posedă o planșă a cărui desen poate să fie de Vasari (1510-1570). Cock imortalizează scrisorile florentine care au stabilit limba toscană să fie limba oficială italiană Amintim în acest sens pe : Dante, Guido Cavalcanti, Petrarca, Angelo Poliziano, Marsilio Ficino etc. Savanții noștri râvnesc la școala lor.

CORNEILLE CORT, GRAVORUL LUI TIZIAN LA VENEȚIA

Un elev de-al lui Cock, născut la Hoorn, în 1533, Corneille Cort urmează exemplul maestrului său și se înscrie în Ghilda Sfântului Luca din Anvers, în 1551. Își latinizează numele în Cornelius Curtius. Sosit la Veneția, spre 1565, Cort semnează planșe din an în an, până la moartea sa, la Roma, în 1578. Născut în Țările de Jos, înainte de separarea lor în 17 provincii, el face caz de calitatea sa de belgian și uneori sub semnătura sa apare titlul de Belga ceea ce ar fi egal cu Bos de Bois-le-Duc. Fără a avea originalitatea lui Cock, el adoptă prezentarea clasică a figurii integrate în peisaj. Când a părăsit orașul Anvers, el a realizat deja *Muncile lui Hercule* , în 10 planșe (1563) și *Artele liberale,* în 7 planșe, după italienizantul Frans Floris. *Retorica* și *Dialectica* stau de mărturie pentru știința sa. Sosit la Veneția umanistul a avut noroc să devină interpretul lui Tizian. Tizian dobândise o, tehnică adaptată impresiilor picturale. Fără îndoială că maestrul nu a văzut lucrul gravorului. Venețianul a cerut și a obținut privilegii pentru a-și proteja operele împotriva reproducerilor abuzive.

Recensământul planșelor lui Cort arată că a transpus lucrările lui Jacopo Palma, a renascentistului Paris Bordone și a lui Paolo Caliari, zis Veronese. Corregio îi deschide vocile cerului. Exemplul lui Parmigianino îl lasă

indiferent. Rosso Rosi din Florența îl familiarizează cu deliciile atelierului din Fontainebleau. Manierismul fraților Zuccari îl tentează. Iată destule chemări pentru un singur artist.

Pe de altă parte, modelele lui Raphael și Andrea del Sarto amintește de clasicism. Legislatorul Parnasului florentin, Vasari, notează prezența sa și îi arată pictura. În timpul celui de-al treilea sfert a secolului al XVI-lea, Cort navighează pe lângă corifeii artei italiene. Din 1565, el rămâne și lucrează la Veneția, când realizează *Bunavestire*. Cort, gravor atras de Tizian reduce cele 13 opere la formatul plăcii de aramă. Printre acestea, *Iosif scăpând de femeia lui Putifar, Sfântul Ieronim în deșert*, ne îndeamnă la meditație. Mai comercială, deoarece fiecare gravor trebuia să trăiască este imaginea amanților tineri *Roger și Angelica* . Ei sunt situați într-un peisaj alpestru agrementat cu accesorii inventate, cu scopul de a asocia omul, pitorescului naturii (1565). Gravorii sfârșesc prin a se identifica cu pictorul pe care-l servesc. Uneori Cort nu ajunge la redarea seducției carnalității *Magdalenei* învăluită de părul său blond arămiu.

În 1566, Tizian obține privilegiul, ca nimeni altul, decât el, să imprime sau să vândă desenul intitulat *Paradis*. Din linia orizontului, de abia fluturată urcă puterea corpurilor modelate în argilă care constituie spațiul ambiant. Ridicându-se din grisaille spre eter, ființele se multiplică pe măsură ce se dizolvă, absorbite de zonele ce le reflectă și le retrimit în cerul gloriei.

Toate hașurile gravate paralel conduc privirea spre foc, focul incandescent unde planează porumbelul. Zborul vast, din ce în ce mai lejer, din ce în ce mai puțin material sugerează integritatea tuturor lucrurilor. Spațietatea și profunzimea tăieturilor marchează valoarea umbrelor în marja formelor. *Căderea damnaților* realizează amalgamul carnalității și al spiritului redus la materie. În același an, când Tizian încredințează neerlandezilor al său *Prometeu înlănțuit* , el le explică mitul celui care a vrut să fure focul zeilor, pentru a-l duce oamenilor. În 1571, gravorul traduce stângaci *Tarquin vrând să o violeze pe Lucreția*, pânză lăsată în stadiul de eboșă ca și tentativa seducătorului.

CORT ȘI PICTORUL ÎN CĂUTAREA ADEVĂRULUI

Titlul operelor nu au alt scop decât de a sugera reprezentarea lor. Filip al II-lea comandă lucrarea *Sfântul Laurențiu ars pe rug* , ceea ce dă artistului ocazia să delimiteze focul pământului și al cerului. La sfârșitul vieții, Cort termină alegoria lui Zuccaro, *Pictorul în căutarea adevărului* , stampă-program amestecând estetica cu plastica. Această ultimă pagină îl prezintă pe

Zuccaro într-o voalată nemurire.

Cercetarea adevărului merită să fie atașat unei epoci când se pare că el a dispărut. Cu paleta în mână, pictorul galant figurează îmbrăcat în maniera unui prinț al formelor. Văzut din spate, *Adevărul* e desenat în traseuri susținute, urmărindu-se învelișul formelor și transfigurarea lor. Lumina generează un adevăr, care, dacă urcă la nori, recoboară pe pământ unde se răspândește. Un amoraș poartă balansurile inspirației, nimic mai mult. Pe o masă se înalță, redusă, o statuie de ipsos destinată elevilor Academiei de desen.

Lupta este sensibilă între natural și artificial. Ca urmare a unei realități imaginative, din 1578, imaginea frumosului filozofic acordă forma cu rațiunea. Guvernarea acestei rațiuni primează asupra fanteziei.

Gravorul se exprimă cu mai mare ușurință când desenează sarcofagul de bronz a lui Cosmo de Medici, decât atunci când încearcă să facă în bronz mormântul lui Iuliano și Laurențiu de Medici. El nu este atunci decât un om de meserie. Istoricul care stabilește sinteza operei sale constată că pictorii în viață nu-i lasă indiferenți pe gravori. El simpatizează cu aceștia pentru că-i stimează și pentru că-i cunosc. Gravorul reproduce pânzele lor, le transpune în traseuri durabile căutând să sugereze culoarea. La rândul său gravorul Cort ridică la ajustarea italiană o zonă importantă a acestui meșteșug.

Numeroși romaniști își caută norocul în Italia. Patru gravori din familia Galle, patru din familia Collaert, trei din familia Wierix își deschid ateliere de gravură în țara lor natală, precum și cei șase din familia Sadeler care vor avea o influență considerabilă asupra contemporanilor lor. Frații Jean și Raphael Sadeler și nepotul lor Gilles formează o colectivitate de artizani lăsând o moștenire considerabilă: peisaje, marine, subiecte sacre din Vechiul Testament și Noul Testament, imagini din Viața Fecioarei, frontispicii și vigniete, plante și flori, fără să uităm portretele de mecenați, cum ar fi cele ale Casei de Austria și Gonzaga, în albume fastuoase.

Membrii familiei Sadeler sunt înainte de toate oameni de meserie practicând în tehnica *taille-douce*. Reținem câteva exemple create în timpului sejurului în Italia. Născut la Bruxelles, în 1550, Jan Sadeler, care semneză ”Joannes Sadeler Bruxellensis” , primul dintr-o familie de gravori, mai scrie sub numele său ”Belga”. El sosește la Veneția în 1595 și moare aici în 1600, după ce i-a chemat pe ai lui la el. Fiul său, fratele și mulți cunoscuți apropiați lui rămân să-și ducă viața la Veneția.

Înainte de plecarea în Italia, gravorul a realizat mai multe albume reproducând desene după Martin de Vos, care se afla atunci în atelierul lui Tintoretto. Este probabil că autorul crochiului original încetează să rămână un

canavas, lăsând practicianului grija de a lustrui subiectul. Executantul reglează eclerajul spațiind tăierile. Debutând cu ilustrarea Genezei, Sadeler continuă cu *Istoria lui David*, în 16 planșe, *Viața Patriarhilor*, în 15 planșe, *Planetele,* în 7 planșe.

În 1583, fecundul Martin de Vos face să devină la modă, emblemele gravate și încredințează artistului gravor suitele consacrate aspectelor vieții umane. Lecțiile de morală sunt la modă. Așa este *Știința binelui și a răului* însoțită de un gând moral proclamă că: "Prinții domnesc și distribuie Justiția, (imago bonitatis illius). Joan Sadeler Belga author et sculp".

După ce stă câtva timp la Colonia, Frankfurt și München, gravorul sosește la Veneția spre 1595. Din instinct, el va merge spre fiii maestrului care au mai multă afinitate cu școala flamandă, cu rusticul Jacopo da Ponte a cărui familie era rezidentă lângă fluviul Brenta, la Bassano. Atelierul din Bassano furnizează lui Jan Sadeler câteva din subiectele care formează centrul operei sale venețiene. Peisagistul animalier practică o robustă " manieră" pastorală, care îi aparține, la propriu. El transmite colectivității artistice un desen personal.

La Bassano, tabloul obiceiurilor țărănești, reprezintă într-o vale alpină, pe fermierul ghemuit, văzut din spate, mulgând o vacă. Sadeler are norocul de a da corpurilor un realism idealizat al vieții publice extrase din viața venețiană. Gravorul fasonează o bucățică a cărei vigoare nu exclude finețea. Pielea animalului este redată cu linii paralele, dispunând masele din sus în jos. După exemplul pictorului, el transformă o scenă câmpenească într-o seară de Crăciun, în momentul când Îngerul anunță păstorii adormiți în munte, nașterea Copilului Sfânt.

Planșa, in quarto este gravată pe toată suprafața scăldând în penumbră corpurile animalelor și a păstorilor, pentru a sugera mai bine masele. Spațiile lăsate vide pornesc de la striuri care, la distanță se încrucișează în umbre translucide. Așa se petrece în tema *Adorației păstorilor*. Mama ridică haina care învăluie pe noul-născut, printr-un miracol natural, micul corp devine lumină. Interpretarea leagănului iradiant, în mijlocul nopții găsește o demonstrație de putere în dubla planșă inspirată de Polydoro da Caravagio și în planșa gravată de J. Sadeler după un tablou din Galeria Borghese. **Planșa 21 (LIX)- J. Sadeler, Adorația păstorilor, Academia dei Lincei.**

Fontana este primul care a gravat luminoasa *Adorație*, după Polidoro da Caravagio. La rândul său Corneille Cort gravează și el scena. Jean Sadeler regravează aceeași scenă, dar cu mai multă duritate. În secolul al XVIII-lea, Maratta însoțește *Nativitatea* sa cu o parafrază a gândirii divine alungând

tenebrele.

În 1599, Jean Sadeler obține un privilegiu papal și imperial care-i asigură dreptul de a reproduce operele sale gravate după maeștrii italieni. Capodopera maestrului este reprezentarea repaosului unui om bogat din Veneția, așezat la masă, alături de bucătărie unde se află servitoarele care fac pui rotisat (Sf. Luca - *Alegoria bogatului rău*). Evadarea spre coline luminează centrul compoziției gurmande. **Planșele 19 și 20 (LVII) – J. Sadeler, Alegoria bogatului rău, Cabinetul Național de Stampe.** Mai puțin reușită este *Iisus în casa Martei și Mariei.* Succesul gravorului bruxellean a fost considerabil. Reprezentarea unei garderobe-sufragerii în etaje rămâne una din paginile cele mai savuroase ale vieții provinciale venețiene din secolul al XVI-lea.

SADELER, SUB ARIPA SFÂNTULUI MARCU

Raphael Sadeler, fratele lui Jean Sadeler a realizat după același Bassano, *Iisus la masă cu discipolii din Emaus.* Era acolo pretextul de a așeza în fotoliu pe proprietarul locuinței de țară. Un armator norocos veghind asupra fiicelor din serviciul său și asupra curții, la vârsta când omul a ajuns a se stăpâni pe sine și pe alții.

Jean Sadeler își pune personalitatea în serviciul artiștilor italieni. Mai mult, el ilustrează opera compatriotului său Denis Calvaert, trecând prin Bologna. La Florența, el se întâlnește cu flamandul Van der Straeten. Acest Stradanus îi furnizează câteva desene, dintre acestea, unul evocă o mare și onestă doamnă înaitând pe un drum pietruit între arhitecturi înalte, locuințele nobililor florentini. La Roma, reproduce pânzele cavalerului Giuseppe d'Arpino. După ce a gravat portretele prinților palatini, Jan Sadeler lasă neterminat un profil al lui Martin Luther. Pe locul inscripției scrie că el ”servește pe Christ în voința sa divină”, ceea ce a fost de ajuns să-l împiedice pe Sadeler să se întoarcă în orașul său natal, Bruxelles. Jan Sadeler gravează portretul Maestrului din Capela Ducelui de Baviera, *Orlando Lasso*, atunci în vârsta de 61 de ani.

În anul următor, Raphael Sadeler portretizează pe Philippe de Monte, prefectul curții împăratului Maximilian al II-lea.

RAPHAEL SADELER ȘI NEPOTUL SĂU GILLES

Raphael Sadeler era și el născut la Bruxelles, în 1555, dacă ne luăm după portretul gravat de la Biblioteca Națională din Paris. Dicționarele menționează

nașterea lui în 1550. *Fecioarele înțelepte,* separate de *Fecioarele nebune* au fost gravate de umanistul Cock. Acesta a reprezentat într-o ghirlandă de nimfe, virtuțile femeiești și virtuțile academicienilor: Perseverența, Sobrietatea, ținând cheia Științei, Memoria, ținând în frâu ogarul gata să fugă. Pentru Aristotel, exercițiul virtuților conduc la fericire. Gravorul îi consacră imagini adorabile: o sirenă iese din apă pentru a oferi omului flegmatic pești pe care i-e frică să-i păstreze. Atâtea pretexte pentru a figura nuduri ale căror curbe se întorc la model. Practicianul diminuează densitatea tăieturilor, urmând cerințele eclerajului subiectului.

În secolul al XVI-lea stampa a fost vehicolul estetic care a contribuit la difuzarea artei italiene în Țările de Jos. Ultimul gravor din familia Sadeler, Egidius numit și Gilles Sadeler, s-a născut la Anvers, în 1570 și a murit la Praga în 1629, lasă opere tot atât de remarcabile. ”Egidius, scrie Baldinucci a fost un geniu particular în frumoasa artă de a tăia arama. El folosește traseuri pline permițându-i să proiecteze claritatea, ceea ce a servit revalorificării picturii”. La începutul tratatului său, istoricul Baldinucci se referă la Carl van Mander. El a împrumutat numeroase informații de la Vasari. Astfel, el hotărăște să judece planșele, cercetând probele originale conservate în cabinetele de stampe.

Viața și operele celor șase Sadeler se înlănțuie. Producția lor din perioada italiană se atașează subiectului acestei cărți. Ridicați la ordinea clasică, imaginația lor limitată îi mențin în formula academică. Modul de a reda luminile marchează stadiile dezvoltării gravurii. Reluând cuceririle lui Barocci, Egidius livrează o versiune clară a *Punerii în mormânt* a acestui maestru din Bologna. Planșa sa in folio pune în valoare cadavrul purtat pe brațe, culcat pe un lințoliu, în timpul transportului de la Muntele Măslinilor la Mormânt. În plină lumină, fața Magdalenei nu este decât un profil pierdut al modelului, prin curbe spațiate, sub un păr lung, ondulat. Barocci își influențează interpreții prin darul său de a menaja și a răspândi zonele solare. Însă numai Tintoretto va purta pe culmi ”patosul” născut din contraste de umbră și lumină. **Planșa 22 (LX) – G. Sadeler, Punerea în mormânt, detaliu, Colecția Pierre Poirier.**

Sadelerii s-au așezat la masa pe care Jacopo Tintoretto tocmai o părăsise. Sosind la banchetul evanghelic din Joia-Sfântă, pâinea a fost ruptă. Ei absorb influențele lui Tintoretto respirând aerul atelierului său. Asimilarea substanțelor creatoare și transfuzia viziunii plastice se împlinește atât prin privire, cât și prin însușirea temeinică a meseriei.

Adoptarea tăieturilor variate urmărind intensitatea efectului luminos este notabil în stampa pe care Egidius o consacră *Cinei de taină* , după

Tintoretto. Fresca subzistă încă în lumina slabă a bisericii San Trovaso: masa, pusă oblic grupează bătrânii marinari, așezați în jurul șefului lor, la acest sfârșit de repaos fugitiv, văzut în penumbră, într-o sală de piatră, la începutul dramei. De fiecare dată ne întrebăm dacă gravorul n-a lucrat după un desen pierdut.

Geniul lui Tintoretto amestecă realitatea carnală și materia spirituală asemeni gravorului care va lucra cu dălțița în aramă elementele vieții. Patriarhul pictorilor venețieni abolește conturul sensibil prin penetrarea atmosferică, dar, gravorul nu dispune decât de linii mai mult sau mai puțin adâncite, pentru a stabili sinteza sa și a reda game cromatice înviorate de vibrațiile spiritului.

Gravorii belgieni țin seamă de viziunea maestrului venețian din *Bunavestire* care prefigurează viitorul. Astăzi ne întrebăm în ce măsură munca lor este originală?. Ruinele romanistului Coch sânt opere proprii, iar Cort se întoarce spre tradiția italiană prin maniera de a-l interpreta pe Tizian.

Pe de altă parte, clanul Sadeler[12] e compus din virtuoși ai dălțiței în serviciul geniilor venețiene. Ei își aduc aportul la opera colectivă a gravurii prin trăsături particulare, în primul rând prin stăpânirea perfectă a luminozității peisajului.

Contribuția gravorilor din Țările de Jos este aceea de a pregăti apariția școlii lui Pieter Paul Rubens, fiul spiritual și ereditar al italienilor. Pe direcția geniilor din Anvers va merge Veronèse și Tintoretto ”maestrul barocului european”. Între 1550 și 1600 gravorii belgieni care intră în contact cu arta italiană servesc de fundament și totodată de ferment pentru școala de gravori cu dălțița din Anvers, în secolul dominat de personalitatea lui Rubens.

[12] N.T., Wikipedia: Familia Sadeler a fost compusă din: Jan de Sadeler care a avut trei fii: Jan I (1550Bruxelles - 1600 ,Veneția), Aegidius I (. C . 1555 Bruxelles - c 1609 Frankfurt am Main) Rafael I (1560-1561 Anvers - 1628 sau 1632). Jan I a fost tatăl lui Justus (circa 1572 Anvers - c . 1620) și Marcus Christoph (München , activ la 1614 și după 1650). Aegidius I a fost tatăl lui Aegidius al II - lea (c 1570 Anvers. - 1629 Praga). Rafael I a fost tatăl lui Rafael al II-lea (1584 - 1627 sau 1632 Antwerp), Jan II (c 1588 -. 1665 sau mai târziu) și Filips (c. 1600, activ la 1650). Aegidius al II - lea a fost tatăl lui Tobias, care a fost activ 1670-75 la Viena .



Planşa 1 (XXXVIII) - Mazzuola zis Parmigianino, Păstorul şi bătrânii. Colecţia Pierre Poirier.



Planşa 2 (XXXIX)-Parmigianino, Învierea lui Iisus, Colecţia Pierre Poirier.



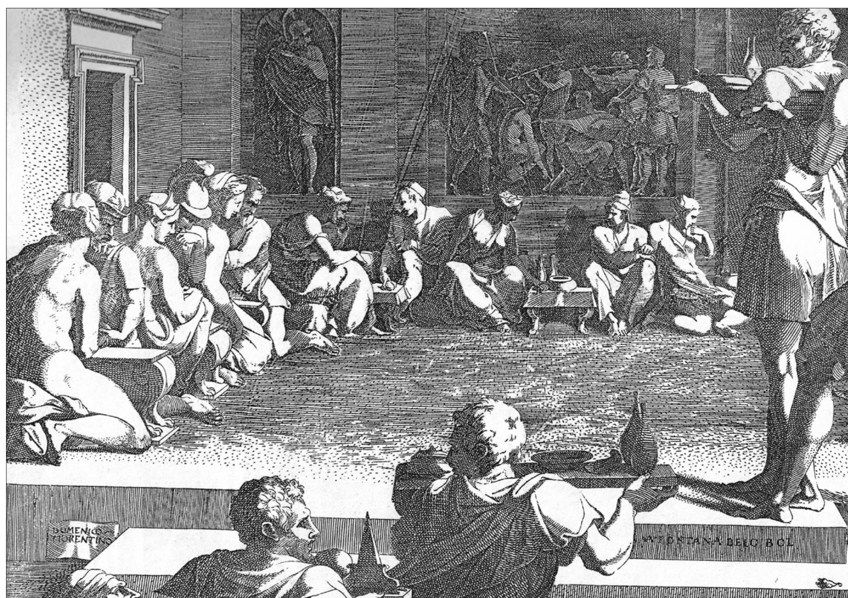
Planşa 3 (XL) - Parmigianino, Punerea în mormânt, Colecţia Pierre Poirier.



Planşa 4 (XLI) – Guido Reni, Femeie în bucătărie, Colecţia Pierre Poirier.



Planşa 5 (XLII) – A. Fantuzzi, Circe şi Ulise, Colecţia Pierre Poirier.



Planşa 6 (XLIII) – D. del Barbiere, Banchet în stil antic, Colecţia Pierre Poirier.

Planşa 7 (XLIV) - Ugo da Carpi, Raphael şi amanta sa, Biblioteca Albert I.





Planşa 8 (XLVI) - Ugo da Carpi, Iisus și Maria Magdalena, Biblioteca Albert I.



Planșa 9 (XLVII) - N. Boldrini, Venus și Amor, Biblioteca Albert I.



Planșa 10 (XLVIII) - N. Boldrini, Episod din Potop, Colecția Pierre Poirier.



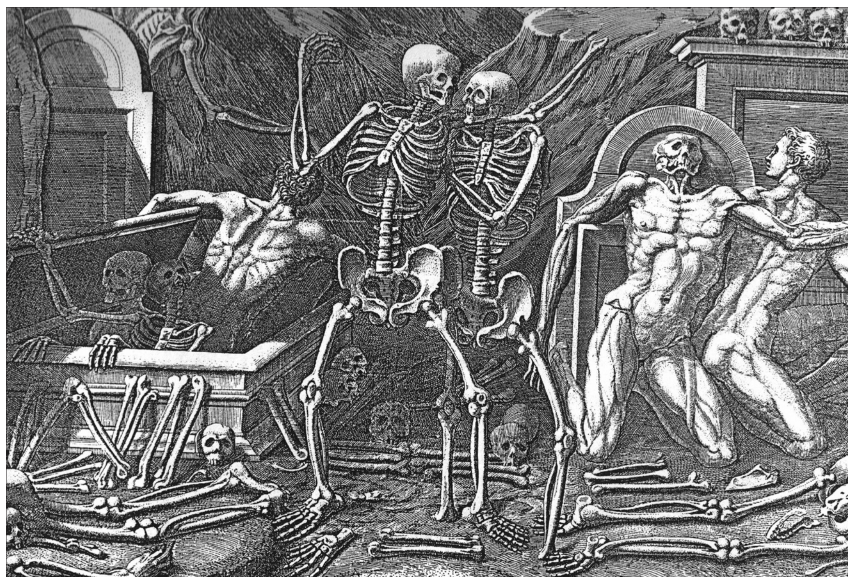
Planșa 11 (LII) - Andrea Andreani, Răpirea sabinelor, Biblioteca Albert I.



Planșa 12 (LI) - Andrea Andreani, Prezentarea la Templu, Biblioteca Albert I.



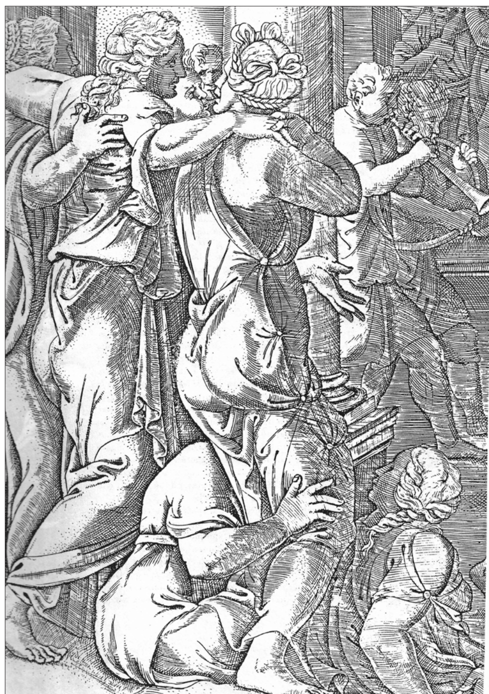
Planşele 13 (L) - Andrea Andreani, Punerea în mormânt , Biblioteca Albert I
.



Planşa 14 (LII) - Giorgio Ghisi, Învierea morţilor, Colecţia Pierre Poirier.



Planșa 15 (LV) - Giorgio Ghisi, Calomnia și Inocența, Biblioteca Albert I.



Planșa 16 (LIV) - Giorgio Ghisi, Sclavi dansând, Biblioteca Albert I.



Planșa 17 (LV) – Giorgio Ghisi, Enea părăsind Troia, Biblioteca Albert I.



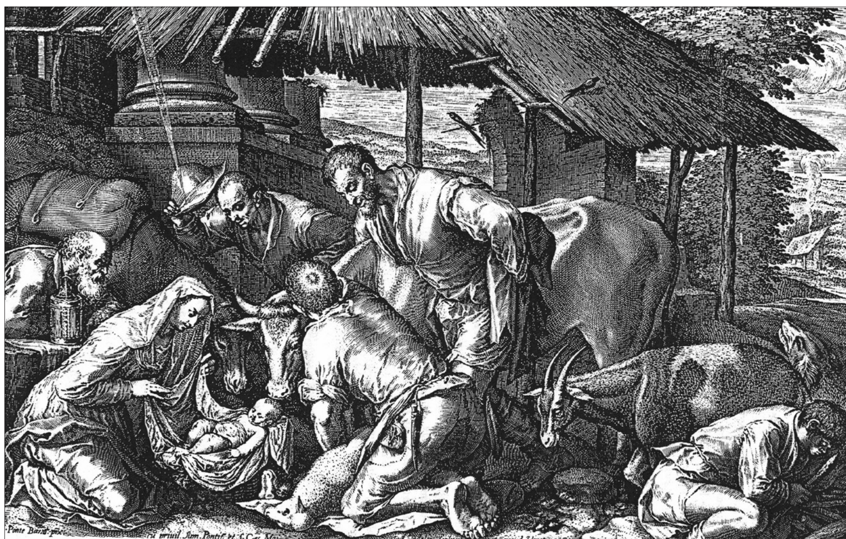
Planșa 18(LVI) - Jerome Cock, Coliseumul din Roma, Cabinetul Național de Stampe, Roma.



Planşa 19 (LVII) – J. Sadeler, Alegoria bogatului rău, Cabinetul Naţional de Stampe.



Planşa 20 (LVII) – J. Sadeler, Alegoria bogatului rău, detaliu, Cabinetul Naţional de Stampe.



Planșa 21 (LIX) - J. Sadeler, Adorația păstorilor, Academia dei Lincei.



Planșa 22 (LX) – G. Sadeler, Punerea în mormânt, detaliu, Colecția Pierre Poirier.

***Oameni și obiceiuri din satele comunei Borod, Județul Bihor,* Editura Universității din Oradea, 2016, 693 p.**

Coordonator: Prof.univ.dr. Petru Mihancea

Intenţia demersului meu *vis-à-vis* de problematica diversă şi complexă a volumului de faţă, *Oameni și obiceiuri din satele comunei Borod*, *județul Bihor*[1], sub coordonarea d-lui Prof.univ.dr. Petru Mihancea, este de a atrage atenţia că cercetările făcute în această subzonă etnografică a Crișului Repede oferă cititorului, mai mult sau mai puțin avizat, un model de cunoaștere a unei realități trecute și prezente, aflată însă, într-o perioadă de *destructurare*, de profunde mutații socio-economico-culturale.

Lucrarea de faţă oferă prin conținutul ei dens, un plus de cunoaştere, și de înţelegere, asupra preocupărilor celor ce populau lumea satelor comunei Borod şi, pe această bază, un plus de explicaţie asupra unor fenomene şi fapte de natură istorică, socio-culturală şi etno-folclorică din aceste așezări.

Au trecut vremurile *ţărănimii discrete* când se vorbea despre ţăran, sau în cel mai fericit caz se vorbea în numele lui. Ţăranul vorbea puţin, fie că nu era întrebat, fie că nimeni nu stăruia să-i asculte păsurile, ne mai vorbind de gândurile, ideile sau înţelepciunea sa. Dreptul de a gândi era doar al celor puternici, iar cuvintele aparţineau învăţaţilor. Lor li se cerea doar *supunere şi muncă*. Aşa s-ar putea scrie pe scurt istoria unei lumi *ascunse* şi *tăcute*, dar o lume care hrănea prin truda şi sudoarea ei pe toţi *comunitarii*. Aşezată înadins, cum spune filosoful din Lancrăm, Lucian Blaga, în *jurul bisericii şi al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu şi al morţii*[2], lumea satului, călită la şcoala "sfintei sărăcii", a creat o cultură materială şi spirituală, care peste timp a devenit un *sigiliu* prin care validăm unicitatea acesteia.

Astăzi lumea satului traversează un moment de criză, începe să-şi piardă spiritul *strămoşilor*, al *sfintei tradiţii*, arătându-se mai mult ca oricând vulnerabilă, sensibilă la contagierea noului, modernului, dispusă să iasă din acel angrenaj al trecutului, al tăcerii, al anonimatului şi să accepte să vorbescă despre sine, despre problemele noi şi complicate cu care se confruntă. Situaţia disperată în care se află de mai bine de un sfert de veac, a generat o realitate nouă

[1] Petru Mihancea (coordonator), *Oameni și obiceiuri din satele comunei Borod, Județul Bihor,* Editura Universității din Oradea, 2016, 693 p.

[2] Lucian Blaga, *Elogiu satului românesc* (Discurs de recepție la Academia Română) în volumul *Discursuri de recepție la Academia Română*, Editura Albatros, București, 1980, p. 256.

confuză în care greutăţile, dificultăţile, apărute, parcă au prins-o nepregătită. Acum s-a trezit peste noapte cu pluripartidismul la uşă, cu corupţia în ogradă, cu noul tip de sărăcie mult mai apăsător, cu şomajul, a cărui semnificaţie nu o cunoştea, dar acum o simte, cu nelegiuiri care nu-i erau specifice (alcoolism, viol, violenţă domestică, crime de tot felul etc,). Asemenea fenomene străine satului, credem că i-a determinat pe locuitorii lui, să-şi depăşească condiţia de *truditori ai gliei* şi spectatori în faţa istoriei.

Creionarea volumului de faţă *Oameni și obiceiuri din satele comunei Borod*, *Județul Bihor*, sub coordonarea d-lui Prof.univ.dr. Petru Mihancea, a pornit de la argumentul că *”cine nu-și cunoaște trecutul, nu merită să aibă viitor”*, astfel autorii, prin scrisul lor au surprins aspecte geografice, istorice, etnografice, folclorice, socio-culturale și desigur economice ale satelor comunei Borod. S-au oprit cu *acribie* asupra cercetării ocupațiilor, meșteșugurilor, datinilor, obiceiurilor, cântecelor și descântecelor, etc., atât ale românilor, cât și ale celorlalte etnii care conviețuiesc în acest spațiu. Sunt descrise și analizate meșteșugurile populare, gospodăria și casa tradițională, portul și obiceiurile de peste an, precum și cele din ciclul *veacului de om,* ce stau sub emblematica triadă (nașterea, căsătoria și moartea). Poate nicăieri, în nici o monografie, nu am întâlnit unitățile de măsura tradiționale explicitate ca în acestă carte. Câți mai știu, ne întrebăm retoric, ce înseamnă FONTUL, MERȚA, VICA, CĂBELUL etc.

Un loc aparte în paginile cărții este dedicat oamenilor de seamă ai comunei, care fac cinste locuitorilor și locurilor populate de aceștia.

Prin tocul înmuiat în dragoste de neam, întru rostirea slovei strămoșești, autorii ne duc la origini acolo unde *captivii oralității* au plămădit și primenit etnosul nostru, în aceea lume născătoare de mister a satului. Aici, pe lângă boi la arat şi semănat, la secerat, la horele satului şi în şezători, prin *spațiul ondulat*, la păscut oile s-au născut doinele, baladele, legendele, cântecele de dor și jele, de dragoste și urât, de haiducie și de cătănie.

”Bade de le secerat
Tă cu vorba mai mânat
Amu-i vremea de cules
Și-ncă tu nu ți-ai ales”

”Frunză verdi foi dă fagi,
Hai, măi badi să fim dragi
C-amândoi suntem săraci.

Și n-avem nici boi nici vaci.
Când ți-o veni să te culci
Om trăi cu buze dulci,
Om mânca pită cu ceapă
Ș-om be liniștiți o apă.
Ș-om trăi cu buze moi,
Ca ș-alții cu patru boi
Ș-om trăi cu buze dulci
Ca alții cu șase junci".

"Pe unde trece doru
Nu poți ara cu plugu
Că doru ardi pământu
De-ncremenește și gându"

Și tot aici s-a născut și blestemul :

"Mănâncete badi amaru
Când îi me pă drum cu caru
Da nici amaru nu te mânci
Numa caru ți-să strâci
Că bugat amar ți-o fi
Că-i sta-n drum și lii tomni"

O dată în plus, am spune că volumul de faţă, pe lângă aspectele satului tradițional îşi propune să ilustreze și o realitate contemporană, o stare de fapt actuală ce poartă vorbire *despre colectivizare, electrificare, industrializare, școală, biserică, primărie, poștă și alte instituții sătești*.

Nu vreau să mă consider o victimă a lumii rural-pastorale, în sensul că iubesc prea mult acest tărâm mult alduit de Dumnezeu, plin cu legende, basme, cântece, strigături, balade şi multă voie bună, dar trebuie să spun că această cultură minoră, creaţie a acelor captivi ai oralităţii s-a născut și plămădit la şcoala Sfintei sărăcii, pe prispa, târnațul dorului, pe drumurile jalei și ale urâtului, şi de la care, se adapă toate marile modele culturale. Aici, în acest univers s-a plămădit de către aceşti tăcuţi ai istoriei cântecul, snoava, bocetul, basmul şi câte altele, în condiţiile în care ei au fost plugari, păcurari,

meșteri, compozitori, textieri, povestitori şi interpreţi. Promit că nu voi conteni să exprim prin scrisul meu iubirea, dragostea, ataşamentul şi respectul faţă de acest mare anonim Măria sa ţăranul, faţă de acest apostol al satului românesc (chiar dacă în destructurare) şi faţă de spaţiul mioritic cel populează.

Aşa cum mersul la biserică reprezintă un act de sacralitate maximă pentru omul lumii satului, aşa mi-am asumat şi eu misia prin aceaste gânduri să fac cunoscute manifestările spirituale, ale acestor trudnici ai pământului, cum apar ele în graiul celor ce populează această lume a satului, revărsată din Ţara Beiuşului, Crasna, Zărand, Barcău şi până în Ţara Codrului.

Dr. Vasile Todinca

PATRIMONIU

PATRIMONIU
Piese de artă decorativă
din colecția Secției de Artă a Muzeului Țării Crișurilor
clasate în categoria tezaur

Nr. crt.	**Nr. poziție Cimec**	**Nr. Inv.**	**DENUMIREA OBIECTULUI**	**Tehnica și material**	**Ordin de clasare**
1	21	573	Vas – *Peisaj (tip Gallé)* Autor: Dufour, Jaques Gruber, Henry Berger Școală franceză, Ecole de Nancy	Sticlă turnată în straturi, șlefuită, gravată, matată cu acid, emailuri colorate	2138/09.03.2015 Tezaur
2	22	821	Ploscă – *Frunze de stejar* Autor: Gallé, Emile (1846-1904) Școală franceză, Ecole de Nancy	Sticlă colorată, turnată în straturi, tratată cu acid	2138/09.03.2015 Tezaur
3	23	766	Flacon – *Clopoței* Autor: Gallé, Emile (1846-1904) Școală franceză, Ecole de Nancy	Sticlă turnată în straturi, tratată cu acid asamblat cu sistem de pulverizare pentru parfum din metal comun	2138/09.03.2015 Tezaur

4	24	713	Scrumieră - Șoricelul și bobocul de trandafir Autor: Almaric Walter experimentase, obținuse patentul la 1904 pentru tehnica ”pâte de vere”, ceea ce s-a introdus în producția de serie Școală franceză, Ecole de Nancy, manageri frații Daum (J.L. Auguste 1853-1909 și J. Antonin 1964-1930)	Pastă din sticle colorate presate în masă, turnată în matriță, tratată cu acid	2138/09.03.2015 Tezaur
5	25	711	Vas - *Irişi* Autor: Gallé, Emile (1846-1904), proiect, design Școală franceză, Ecole de Nancy	Sticlă în straturi, tratată cu acid, glazuri	2138/09.03.2015 Tezaur
6	26	710	Vas – *Flora și Cele trei Grații* Autor: Lalique, René (1860-1945) Școală franceză, ”Fabrica de sticlă” din Combs-la-Ville	Sticlă turnată, gravată, sablată, eozinată, patinată cu roz coral	2138/09.03.2015 Tezaur
7	27	608	Tavă – *Dialog* Școală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, ștanțat, patinat	2138/09.03.2015 Tezaur

8	28	607	Tavă – *Fata cu maci* Şcoală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, ştanţat, argintat	2138/09.03.2015 Tezaur
9	29	604	Scrumieră – *Vulpea cu raţa în gură* Şcoala maghiară ”Fabrica de produse ceramice, Zsolnay”	Faianţă turnată, glazura metalizată	2138/09.03.2015 Tezaur
10	30	596	Fructieră – *Gaea şi Typhon sau mama cu copilul* Şcoală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, ştanţat, argintat	2138/09.03.2015 Tezaur
11	31	595	Fructieră – *Pescarul, Nike şi sirenele* Autor: Sikorsky, Tadé Şcoala maghiară ”Fabrica de produse ceramice, Zsolnay”	Faianţă turnată, tratată cu glazură eozinată	2138/09.03.2015 Tezaur
12	32	593	Fructieră – *Nimfa printre lotuşi sacrii* Şcoală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, ştanţat, şlefuit, argintat	2138/09.03.2015 Tezaur

13	33	591	Tavă – *Cupa Vieții* Autor: Albin Miller, Peter Behrens Școală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, ștanțat, șlefuit	2138/09.03.2015 Tezaur
14	34	579	Fructieră – *Gospodina, perla familiei* Școală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, ștanțat, șlefuit	2138/09.03.2015 Tezaur
15	35	575	Fructieră – *Nimfa Lotis* Școală germană, Wurttembergische Mettalwahren Fabrik	Metal comun, turnat, argintat	2138/09.03.2015 Tezaur
16	36	574	Farfurie – *Nud feminin* Autor: Lalique, René (1860-1945) Școală franceză, Fabrica de sticlă din Wingen	Sticlă colorată, presată, gravată, matată prin sablare	2138/09.03.2015 Tezaur
17	55	737	Cruce – *Cruce de masă* Fabrica Konaki Maria	Argint turnat, ștanțat Lemn sculptat, traforat Greutate: 344,30 g	2133/11.03.2013 Tezaur

18	56	79	Farfurie – *Farfurioară* Autor: Andreas Trausnek sau Anton Todt Atelier vienez	Argint turnat, ștanțat, repoussé Greutate: 115,86 g	2133/11.03.2013 Tezaur
19	57	13	Vas – *Cădelniță* Autor: Reinhart Josef, Josef Reiner Atelier vienez	Argint, turnat, cizelat Greutate: 1371,56 g	2133/11.03.2013 Tezaur

Bunuri culturale mobile clasate în Patrimoniul Cultural Naţional
Mobile Cultural Objects Listed in the National Cultural Heritage

Filtraţi înregistrările după categoria juridică de clasare / Filter the records by listing type
TOTAL (176) Tezaur (55) Fond (121)

Aţi făcut următoarea selecţie / You have selected the following
Judeţul de deţinător/ Owner's county *: Bihor (176)
* la data clasării / at the time of listing

Căutare rapidă (*) Fast search GO Reset Renunţă la criteriile de selecţie / Clear selection criteria

Fraza exactă / Precise phrase Cu toate cuvintele / All the words Oricare cuvânt / Any word

Pagina / Page 1 din / of 4
Înregistrări 1 până la 50 din 176. Records 1 to 50 of 176.
Apăsaţi pe ID pentru detaliu. Apăsaţi capul de tabel pentru sortare. Press ID for details. Press the header for sorting.

Like 0

ID	Fotografie Picture	Detinator Owner (*)	Judet deţinător Owner's county (*)	Tip categorial Category type (*)	Tip specific / Titlu Specific type / Title (*)	Autor / Emitent Author / Issuer (*)	Domeniu Domain (*)	Clasare Listing (*)
31		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Vas	Peisaj (tip Galle)	Dufour, Jaques Gruber, Henry Berger	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
32		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Ploscă	Frunze de stejar	Gallé, Emile (1846- 1904)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
33		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Flacon	Clopoţei	Gallé, Emile (1846- 1904)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
34		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Scrumieră	Şoricelul şi bobocul de trandafir	Almaric Walter experimentase, obţinuse patentul la 1904 pentru tehnica „pâte de vere" , ceea ce s-a introdus în producţia de serie	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
35		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Vas	Irişi	Gallé, Émile (1846-1904), proiect, design	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
36		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Vas	Flora şi Cele trei Graţii	Lalique, René (1860- 1945)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
37		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Tavă	Dialog		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
38		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Tavă	Fata cu maci		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			
39		Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Scrumieră	Vulpea cu raţa în gură		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
		Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update 23.02.2017			

39	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Scrumieră	Vulpea cu raţa în gură		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
40	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Fructieră	Gaea şi Typhon sau mama cu copilul		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
41	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Fructieră	Pescarul, Nike şi sirenele	Sikorsky, Tadé	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 14.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
42	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Fructieră	Nimfa printre lotuşi sacrii		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
43	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Tavă	Cupa Vieţii	Albin Miller, Peter Behrens (?)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
44	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Fructieră	Gospodina, perla familiei		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
45	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Fructieră	Nimfa Lotis		Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
46	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Farfurie	Nud feminin	Lalique, René (1860- 1945)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	
47	Muzeul Ţării Crişurilor - ORADEA	Bihor	Casetă	Casetă "Fata cu flori de mac" marca WMF	Albin Miller, Peter Behrens (?)	Artă decorativă	2138/09.03.2015 Tezaur
	Data introducerii / Data entry date 10.06.2016			Ultima modificare / Last update		23.02.2017	

http://clasate.cimec.ro/lista.asp?start=1&pageno=2&jud=8256-Bihor#



Ministerul Culturii

Direcția Patrimoniu Cultural

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1174 din 04.04.2013

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000)	Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică
1.2. Denumirea bunului cultural	Cruce de masă - Muzeului Țării Crișurilor din Oradea
1.3. Autor(i), atelier, marcă, şcoală, atribuire	Fabrica Konaki Maria
1.4. Titlul sau tema	
1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) şi alți parametri de identificare	Argint turnat, ștanțat, lemn sculptat, traforat, Inălțimea = 26 cm; Diametrul bazei= 10 cm, GR = 344, 30 grame; nr. Inv: 737
1.6. Datare, anul fabricației	1809
1.7. Observații	Pe talpă "Fabrica Konaki Maria 1809".

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2133/11.03.2013 al ministrului culturii în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării : 04.04.2013

dr. Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural



Întocmit,
dr.Ioana Lidia Ilea, consilier D.P.C.

Nr. exemplare 1/1

T: +40 21 2244421
F: +40 21 2233157
www.cultura.ro

Bulevardul Unirii, nr. 22,
Sector 3, 030833, O.P.4, C.P.15
București, România



Ministerul Culturii

Direcția Patrimoniu Cultural

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1173 din 04.04.2013

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000)	Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică
1.2. Denumirea bunului cultural	Farfurioară - Muzeului Țării Crișurilor din Oradea
1.3. Autor(i), atelier, marcă, şcoală, atribuire	Andreas Trausnec, Viena
1.4. Titlul sau tema	
1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) şi alți parametri de identificare	Argint turnat, ștanțat, repusat, Înălțimea = 2,5 cm; Diametrul = 16 cm; nr. Inv: 79
1.6. Datare, anul fabricației	1850
1.7. Observații	Stare de conservare foarte bună.

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2133/11.03.2013 al ministrului culturii în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării : 04.04.2013

dr. Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural



Întocmit,
dr.Ioana Lidia Ilea, consilier D.P.C.

Nr. exemplare 1/1

T: +40 21 2244421
F: +40 21 2233157
www.cultura.ro

Bulevardul Unirii, nr. 22,
Sector 3, 030833, O.P.4, C.P.15
București, România



Ministerul Culturii

Direcția Patrimoniu Cultural

CERTIFICAT DE CLASARE

Nr. 1172 din 04.04.2013

1. În temeiul prevederilor art.14 alin. (2) din Legea nr.182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național, republicată, se eliberează prezentul certificat de clasare pentru bunul cultural care se identifică prin datele următoare:

1.1. Domeniul din care face parte (în sensul art. 3 din Legea 182/2000)	Bunuri culturale mobile cu semnificație artistică
1.2. Denumirea bunului cultural	Cădelniță - Muzeului Țării Crișurilor din Oradea
1.3. Autor(i), atelier, marcă, şcoală, atribuire	Josef Reinhart și Josef Reiner, Viena
1.4. Titlul sau tema	
1.5. Material, tehnică, dimensiuni, suport (dimensiuni) şi alți parametri de identificare	Argint turnat, cizelat, repusat, aurit Inălțimea = 97 cm; Diametrul bazei = 11,5 cm; GR = 1371,56 gr ; nr. Inv: 13
1.6. Datare, anul fabricației	1845
1.7. Observații	Stare de conservare foarte bună. Pe talpă, partea superioară: „A Sfintei Mării Morommzi, cumpărate prin Epitrop 1845".

2.1. Prezentul certificat atestă că bunul la care se referă face parte din patrimoniul cultural național al României, fiind clasat prin Ordinul nr. 2133/11.03.2013 al ministrului culturii în categoria juridică TEZAUR.

2.2. Prezentul certificat nu garantează legalitatea titlului de proprietate al deținătorului sau asupra bunului /bunurilor la care face referire.

3. Data eliberării : 04.04.2013

dr. Mircea ANGELESCU

Director Direcția Patrimoniu Cultural



Întocmit,
dr.Ioana Lidia Ilea, consilier D.P.C.

Nr. exemplare 1/1

T: +40 21 2244421
F: +40 21 2233157
www.cultura.ro

Bulevardul Unirii, nr. 22,
Sector 3, 030833, O.P.4, C.P.15
București, România



Nr. crt. 1. *Vas*, inv. 573



Nr. crt. 2. *Ploscă*, inv. 821



Nr. crt. 3. *Flacon*, inv. 766



Nr. crt. 4. *Scrumieră*, inv. 713



Nr. crt. 5. *Vas*, inv. 711



Nr. crt. 6. *Vas*, inv. 710



Nr. crt. 7. *Tavă*, inv. 608



Nr. crt. 8. *Tavă*, inv. 607



Nr. crt. 9. *Scrumieră*, inv. 604



Nr. crt. 10. *Fructieră*, inv. 596



Nr. crt. 11. *Fructieră*, inv. 595



Nr. crt. 12 *Fructieră*, inv. 593



Nr. crt. 13. *tavă*, inv. 591



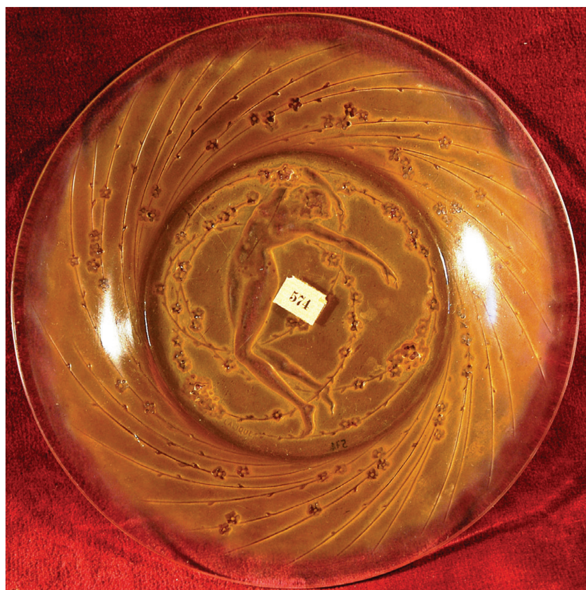
Nr. crt. 14. *Fructieră*, inv. 579



Nr. crt. 15. *Fructieră*, inv. 575



Nr. crt. 17. *Cruce*, inv. 737



Nr. crt. 16. *Farfurie*, inv. 574



Nr. crt. 18. *Farfurie*, inv. 79



Nr. crt. 19. *Vas*, inv. 13



Dr. Vasile Sarca

(1950-2016)

Vestea încetării din viaţă a colegului nostru Vasile Sarca ne-a întristat profund. A fost unul dintre muzeografii Secţiei de Artă care, de-a lungul a peste 20 de ani de activitate, a dovedit un profesionalism remarcabil, profesionalism încununat cu expoziţii de foarte bună calitate, dedicate ex-libris-ului (colecţia de care a răspuns în Muzeul Ţării Crişurilor) şi cu lucrări ştiinţifice apreciate pentru rigoarea scriiturii. A fost un coleg şi muzeograf dedicat cauzei instituţiei, tocmai pentru că a conştientizat, alături de toţi colegii lui, ce rol are Muzeul Ţării Crişurilor în Oradea şi România.

A absolvit şcoala doctorală din cadrul Universităţii Oradea, Facultatea de Istorie, Relaţii Internaţionale, Ştiinţe Politice şi Ştiinţele Comunicării, la finalul căreia a susţinut o teză de doctorat dedicată istoriei Secţiei de Artă. În aceasta a discutat şi probleme legate de evoluţia colecţiei de artă, de la începuturile existenţei ei (sfîrşitul secolului XIX) şi pînă în 1989, relevînd cu meticulozitate contribuţia muzeografilor orădeni (un exemplu Coriolan Hora) la constituirea uneia dintre cele mai valoroase colecţii de artă românească (pictură, sculptură, artă de decorativă) aflate în muzele din România.

Regretăm dispariţia colegului nostru şi transmitem sincere condoleanţe familiei îndurerate.

Dr. Aurel CHIRIAC